3

BLOK

KURJER BLOKU

Spezielle Informationsnummer

REVUE INTERNATIONALE D'AVANGARDE



B

Wrzesień 1924 rok.

Varsovie-Pologne Wspólna 20.

№ 6–7

[illegible]

POPIERAJCIE

BLOK

JEDYNE AWANGARDOWE PISMO W POLSCE OBEJMUJĄCE CAŁOKSZTAŁT

SZTUKI

CO TO JEST KONSTRUKTYWIZM.

NIE poszczególny odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), lecz sztuka jako **całość** ■ 1

NIE wypowiadanie swych osobistych przeżyć i nastrojów, lecz szukanie **PRAKTYCZNEGO** zastosowania dla popędu twórczego ■ 2

wypływającego z pierwotnego instynktu sztuki, który przejawia się w każdym wytworze pracy ludzkiej.

BUDOWANIE rzeczy z pomocą wszelkich rozporządzalnych środków, stawiając na **pierwszym** planie **praktyczną** celowość tej rzeczy ■ 3

Nie znaczy to, żeby program konstruktywizmu przekreślał i bezinteresowną twórczość w sztuce.

SYSTEM metodycznej kolektywnej pracy, regulowanej przez świadomą siebie wolę, mający na celu **udoskonalanie** wyników zbiorowo osiągniętego dorobku pracy i **wynalazczość** ■ 4

MECHANIZACJA środków pracy ■ 5

Formy wykonane ręcznie dają grafologiczne odchylenia charakterystyczne dla poszczególnych artystów — wykonanie mechaniczne daje bezwzględny objektywizm formy *(Blok Nr. 1)*.

EKONOMICZNE użycie materjału ■ 6

Ściśle tyle tylko materjału, ile go koniecznie potrzeba.

UZALEŻNIENIE charakteru tworzonej rzeczy od użytego materjału ■ 7

Konstrukcyjne wartości materjału — charakter występowania powierzchni materjału — barwa materjału — odmienności cech powierzchni materjału w zależności od obrobienia — swoiste własności materjału w reakcji na światło etc.

O barwie, jako własnościach materjału w zastosowaniu do budownictwa mówi **T. v. Doesburg:**

„Nowa architektura posługuje się barwą (nie malarstwem), rzuca ją w światło, ukazuje w niej przemiany kształtu i przestrzeni. Bez barwy nie otrzymalibyśmy gry kształtów.

Jedynie za pomocą barwy możemy osiągnąć wyraźną, optyczną równowagę i równowartościowe scalkowanie poszczególnych części w nowym stylu architektonicznym.

Barwą zharmonizować całość (w znaczeniu przestrzeni i czasu, a nie dwu-wymiarowości) — oto zadanie malarza.

„W dalszem stadjum rozwoju barwa ta da się zastąpić przez przetworzony materjał (zadanie chemji)...

Barwa (niechaj zrozumieją to architekci — przeciwnicy barwy) nie jest ozdobą, zdobnictwem — to żywioł, podobnie jak szkło i żelazo, organicznie z architekturą zrośnięty".

(„Odnowienie architektury" Blok Nr. 5).

BUDOWANIE rzeczy według **jej własnych zasad** ■ 8

Konstruktywizm nie naśladuje maszyny lecz znajduje swój równoważnik w prostocie i logice maszyny.

DYSCYPLINA ładu i porządku ■ 9

Zagadnienie **BUDOWY** a **nie** zagadnienie **formy** ■ 10

Budowa decyduje o formie.
Forma wypływa z budowy.

Zużycie zdobyczy **techniki** dla rozszerzenia zakresu możliwości ■ 11

Skierowanie wysiłku twórczego w pierwszym rzędzie na **budownictwo — kino — drukarstwo** i t. zw. **świat mody** ■ 12

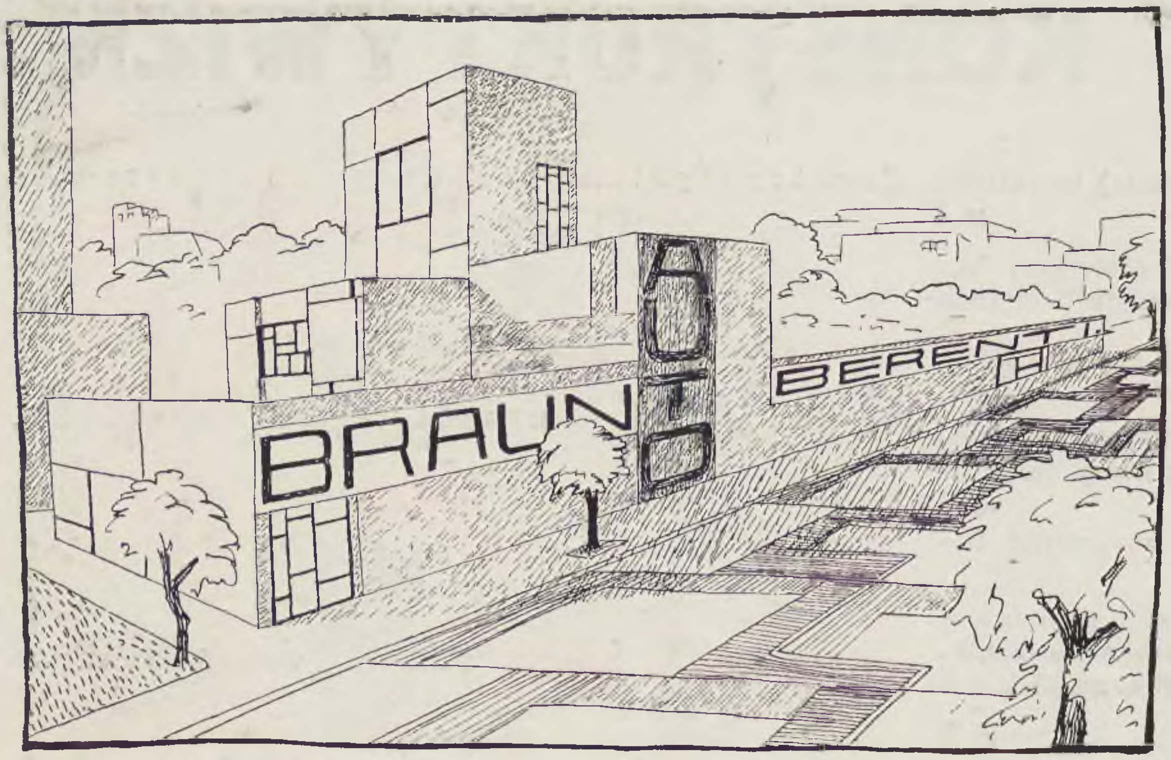
Architekci ze względów estetycznych częstokroć pomijali zagadnienia higjeny i wygody — budowniczy konstruktywizmu podejmuje je jako problemy pierwszorzędne.

Wprowadzenie sztuki w życie na zasadach czynnika **współdziałającego** w ogólnym rozwoju i **współzależnego** od zmian zachodzących w innych dziedzinach twórczości ludzkiej przedewszystkiem od techniki ■ 13

NIEROZDZIELNOŚĆ ZAGADNIEŃ SZTUKI I ZAGADNIEŃ SPOŁECZNYCH ■ 14

Konstruktywizm nie dąży do stworzenia stylu, jako niezmiennego szablonu, opartego na raz wynalezionych i przyjętych formach — lecz podejmuje zagadnienie **BUDOWY**, która może i musi ulegać ciągłym przemianom i doskonaleniom pod wpływem coraz to nowych i coraz bardziej skomplikowanych wymogów jakie narzuca ogólny rozwój.

RED.



Zmienić materjał dopiero znaczy zmienić budownictwo Do chwili zmiany materjału będziemy stale popełniać kompromisy

---

Nie należy wyodrębniać budowanego budynku lub kompleksu budynków: należy je wtopić — rozpuścić w przestrzeni

---

Budynek nie powinien oddziaływać jako bryła lecz jako kompleks barwnych płaszczyzn nierozdzielnie związanych z otaczającą je atmosferą

Symetrja podkreśla bryłę — asymetrja łączy ją z przestrzenią

Osiągnięcie najdoskonlszego złączenia barwnych mas budowli z otaczającą przestrzenią — osiągniemy nadając budowli jak największy wyraz jej zasadniczej cechy — statyki

---

Większość maszyn (a więc narzędzi ruchu) ma układ form — statyczny

---

Nie sposób jest pomyśleć zeby jakakolwiek forma architektoniczna mogła być przeniesioną w jej dotychczasowym wyglądzie do nowego budownictwa

---

Pion i poziom winien być decydującym punktem wyjścia rozwiązania architektury

---

Nowe budownictwo jest budową miast—ogrodów w których z poszczególnych elementów jak budynków — roślinności — przestworu powietrznego—arterji komunikacyjnych etc buduje się obraz pełen harmonji i ładu

---

Osiedla ludzkie nie mogą przedstawiać widoku sprzeczności — dysharmonji i przypadkowości

---

Powietrzna przestrzeń i barwa są czynnikami — które przy odpowiednim rozplanowaniu mogą nadać całości najwyższy wyraz równowagi i harmonji

---

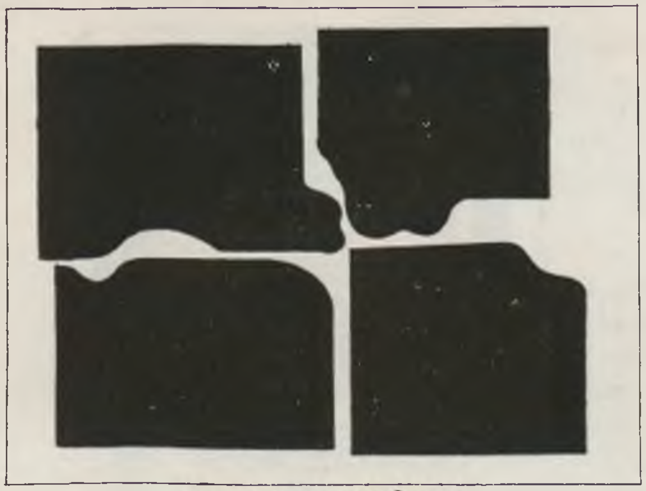
M. SZCZUKA.

Nowa Sztuka nie jest frazeologją Nowa Sztuka nie jest dziwactem

Nowa Sztuka wychodzi z najbardziej realnych założeń Nowa Sztuka buduje

Nowa Sztuka jest twórczością świadomą Nowa Sztuka nie pozwala na niczem nieusprawiedliwione dowolności

Nowa Sztuka jest poważniejszą od stawianych jej zarzutów



W. STRZEMIŃSKI

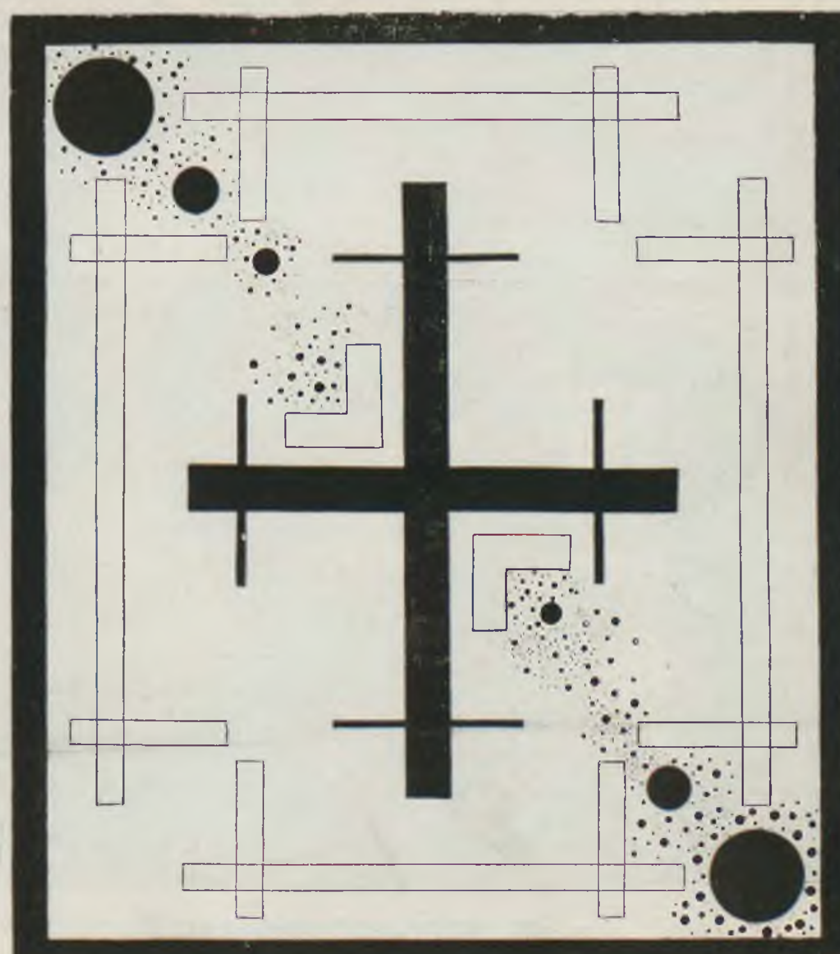




W. BAUMEISTER



TATRY



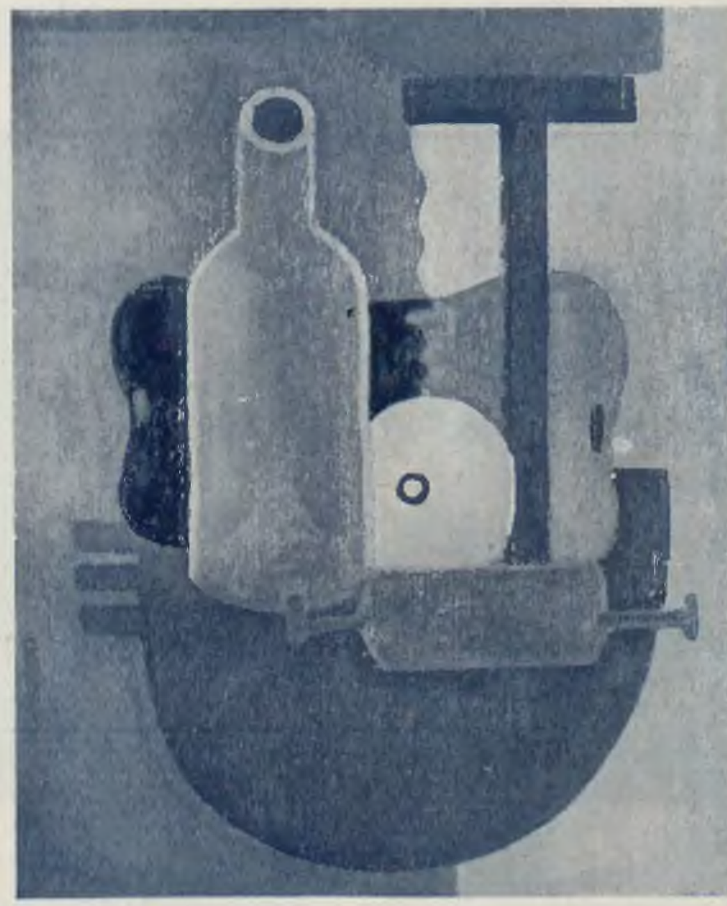
T. ŻARNOWEROWNA



L. MARCOUSSIS
(Dr. Bornes Foundation)
(Philadelphie)



H. STAŻEWSKI



A. RAFAŁOWSKI



M. NICZ-BOROWIAKOWA



J. GOLUS
(Dekoracja do „Niebieskiego Ptaka")

Berlin, w sierpniu 1924 r.

Szanowny Panie Redaktorze!

Wśród szeregu pism zagranicznych, poświęconych sztuce współczesnej, wpadł mi w rękę ostatni zeszyt „Bloku". Żyjąc od szeregu lat zagranicą i badając z zainteresowaniem rozwój sztuki współczesnej, skwapliwie go przeglądnąłem, wyznam—nie bez pewnego sceptycyzmu, który rychło jednak przemienił się w prawdziwy podziw — bo przyznać muszę, że „Blok" nietylko dorównuje, ale przewyższa nawet podobne wydawnictwa zagraniczne i to zarówno co do doboru i jakości reprodukcyj, jak i doskonałej i rzeczowej treści.

Cieszę się szczerze, że u nas w Polsce zrodziło się nareszcie pismo artystyczne, które postawiło sobie za zadanie, nawiązać kontakt z Europą, którego brak dotąd tak dotkliwie dawał się odczuwać i zdaję sobie dokładnie sprawę, z jakiemi trudnościami walczyć mu przyjdzie, by wytrwać na swem stanowisku.

Społeczeństwo samo, a raczej mała garstka ludzi, żyjących tętnem życia dzisiejszego, odpowiedzieć musi, czy dorosła do tego wysokiego poziomu artystycznego, który „Blok" sobie obrał; — chcę wierzyć, że egzamin wypadnie pomyślnie, gdyż grunt jest od lat przygotowany.

Wszak posiadamy naszą własną sztukę współczesną w kraju, posiadamy artystów, którzy działają i cieszą się pełnem uznaniem zagranicą, że wymienię tu tylko Kislinga, Lipszica, Marcoussisa, Halicką, Kramsztyka i Żaka — ale czyż zawsze będzie konieczne, by artyści nasi zdobyć musieli wpierw uznanie Paryża czy Berlina, zanim zdobędą w kraju prawo obywatelstwa?

Któż ponosi tu winę? Niewątpliwie my sami. Brak nam bowiem współczesnej kultury artystycznej, brak rzutkości i giętkości na tem polu, brak wreszcie zainteresowania społeczeństwa, a przedewszystkiem opieki i poparcia kompetentnych czynników rządu. A posiadamy przecież, podobnie jak wszystkie narody zachodnie, departament sztuki i kultury; — czyżby on jednak postawił sobie wyłącznie za zadanie ratować sztukę umierającą, a stawiać przeszkody sztuce młodej, odpowiadającej duchowi czasu? Dlaczego pp dyrektorowie muzeów i zbiorów publicznych ignorują, ba! wyśmiewają sztukę żyjącą, miast jej drogę torować? Czyżby dlatego, że zajmowanie się starą sztuką jest bezpieczniejsze i mniej odpowiedzialne, aniżeli opieka nad sztuką współczesną? Czyż panowie ci nie wiedzą o tem, że pielęgnowanie sztuki teraźniejszej i przyszłej, popieranie młodych talentów — jak się to dzieje wszędzie zagranicą — jest najważniejszem i najszlachetniejszem zadaniem?

Jeżeli tak jest istotnie, to my sami pomóc im musimy i na tej drodze właśnie „Blok" ważną stać się musi placówką, która zgrupuje wokół siebie ludzi chętnych do pracy na tem polu. Niechaj społeczeństwo wie jednak, że i ono pomóc musi, bo mała garstka, owiana najlepszemi nawet chęciami i najszczerszym, ofiarnym zapałem, nie wyposażona w odpowiednie środki, niewiele zdziałać potrafi.

Jeżeli w pochodzie kulturalnym Europy na równi stanąć chcemy z innemi narodami, to sami spełnić musimy wpierw nasz kulturalny obowiązek. Podwaliny są położone, tylko od dobrej woli społeczeństwa zależy, czy stanie na nich gmach, który połączy teraźniejszość z przyszłością.

Głęboka wdzięczność należy się „Blokowi" w pierwszym rzędzie za to, że zapoznaje nas ze sztuką zagranicy, ale większą jeszcze zasługę ponosi on, informując zagranicę o naszej młodej, żyjącej twórczości artystycznej.

Chcę wierzyć, że ziarno rzucone dojrzeje, wyda owoc na glebie warszawskiej, która dotąd w tyle pozostawała za Krakowem, od lat posiadającym pismo poświęcone sztuce teraźniejszości („Zwrotnica").

Proszę przyjąć Szan. Panie Redaktorze, wraz z najszczerszemi życzeniami, wyrazy prawdziwego uznania...

„Quod felix, faustum, fortunatumque sit!"

WŁADYSŁAW MAHLER.

OSTATNIE ETAPY RUCHU LITERACKIEGO WE FRANCJI

Będę się tu zajmował tylko nowymi literatami i to takimi, którzy zwracają uwagę w sztuce, a nie w handlu księgarskim—którzy, według pięknego wyrażenia nieodżałowanego Charles Pégny, zrozumieli, że trzeba porzucić te formy sztuki, które już osiągnęły maximum doskonałości, opuścić je i zająć się na nowo zestawieniem dawnych przesłanek, aby na ich podstawie budować.

Sztuką rządzi twarda konieczność: akcja, reakcja, burzenie, budowanie. Tak następują po sobie epoki, jedna od drugiej różna. Znaczenie techniki, paralelizm sztuk. Forma: manifestuje ducha czasu.

Obecnie młoda poezja francuska, jak i inne sztuki naszej epoki, przeżywa kryzys (zapewne w związku ze wzrostem i mężnieniem). W umysłach pewien chaos. Rządzi bezład i nietylko w polityce i kwestjach socjalnych. A poeci żyją jeszcze, jedni z Baudelaire'a, inni z Mallarmé'go, przeważnie zaś z Rimbaud'a.

Przeważnie z Rimbaud'a. Paul Claudel winien mu jest swoją ekspresję. Wydaje się, jakby gwałtowne negacje tego, którego nazywano „emancypowane dziecko z Charleville", budziły wszędzie ciekawe echa. Jak najbardziej nihilistyczni z dadaistów, przeczy on wszystkiemu, wywraca przesądy najlepiej zakorzenione, konwencje socjalne najmocniejsze. Ale trzebaby też określić wpływ inny na najmłodszą generację, innego genjusza. Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, którego sadystyczny pesymizm dąży aż do wyłączenia się z rodzaju ludzkiego.

Z pokolenia symbolistów nie zatrzymaliśmy nikogo, lub prawie nikogo. Henri de Regnier i Fr. Jaummes nie skuszą nikogo. Verhaeren zapomniany, choć niesłusznie. Naodwrót, „imoralizm" Gide'a zachwyca debiutantów.

Ten metafizyk własnego ja, jest z tych, o których Chesterton powiedział: „nogi ich tańczą w powietrzu w próżnej ekstazie, ale serce ich jest w przepaści". „Charakter anti-fizyczny i anti-naturalny jego pojęć o świecie"— pisze Henri Massis — „pasuje doskonale do epoki chaosu zrodzonego z wojny. Młodzi autorzy rzucili się na ten ziemski pokarm z różnych powodów, z których najważniejszy może, to pustka zostawiona przez nieobecność Boga i niepokój teologiczny, który jest największą troską wieku".

Rimbaud i Gide, oto dwa wielkie wpływy, dominujące nad nowoszą twórczość.

„Poezja podobno datuje się od dziś". Ale najpierw, aby być dokładnym, muszę mówić o Pawle Valéry, którego poezja jest wyraźnie wczorajsza. P. Valéry stanął na czele ruchu reakcji klasycznej, anti-bergsonistycznej, zrodzonej z prac myśli Karola Maurras, teoretyka Action Française i Piotra Lasserre, gwałtownego krytyka romantyzmu. Ta „partja" oddawna szuka poety i jeszcze go nie znalazła. Pewnem jest, że Valéry jest zbyt sztuczny, by być klasycznym, przywiązanym do tego, co Maurras nazywa „tradycją wymownej i moralnej, wielkiej poezji francuskiej".

„Staranie o prawdę jest pierwszą zasadą klasycznego umysłu" pisze J. Madritain, autor „Anti-moderne", który starał się o pogodzenie neo-tomizmu z przekonaniami inteligencji. A właśnie tego brak w poezji, harmonijnej zresztą i pięknej, P. Valéry, który mimo swego intelektualizmu, pochodzi raczej od dekadentyzmu Mallarmé, niż wielkiej tradycji Racine'a

Pani de Noailles, zbyt romantycznie rozczochrana, zbyt rozlewna i pozbawiona sztuki, nie zasługuje również na godny zazdrości tytuł „klasyka". Tembardziej żaden z poetów szkoły romańskiej, nawet J. Moreas, którego stance pozbawione były, mimo ich skupienia, tej zrównoważonej siły, tej opanowanej fugi i gustu w liryce, które charakteryzują dzieła, zwane klasycznemi.

Ale porzućmy te anachronizmy, „więdnę w krajach bezpiecznych" — jak mówi Gide — „a Hesperydy poznaję tylko po ryku smoka". Zanurzmy się w ten wir intelektualny, zrodzony z wojny, w to zaprzeczenie wszelkich artystycznych wyznań, destrukcję wszystkich fetyszów, w ten obłęd ogólny, paroksyzm modernizmu, którego najbardziej symboliczną manifestacją będzie murzyński Jazz-band.

Marinetti i Apollinaire są bezwarunkowo u podstaw tej „poezji bez drutu" tych „słów wolnych", tej poezji, która pel - mel prożetuje na planie umysłowym słowa najbardziej sprzeczne i stany sumienia najdziwaczniejsze. Max Jacob, Jean Cocteau i Cendrars dali nam ciekawe tego próby.

Max Jacob, to poeta trudny, łączący burleskę z mistycyzmem, święte z ziemskiem, fantastyczne z realnością. Jego imaginacja pełna jest złych aniołów i dobrych djabłów. Jest on umysłem religijnym, zadziwiająco skierowanym. Jean Cocteau bliski im jest swoją fantazją. Ale Cocteau, sztuczniejszy, bardziej też jest pociągający. Jego dzieło jest pełne esprit. To książe trywialny, kogut, arlekin. Zapatrzony w młodości w „confetti" à la Rostand, uwolnił się od nich, ale zachował z nich tę stronę „bardzo paryską", „bulwarową", trochę „chanteclair". Nie wygląda na tak „złego chłopca", jak ten globe-trotter Cendrars, którego barbarzyńskie poematy robią wrażenie, jakby były nieprzerwanym związkiem (bez związku często) reklam, prospektów, ogłoszeń. Często wydaje się, że jest to długa lista znalezionych przedmiotów, wyliczenie słów cudzoziemskich z pięciu części świata. Ivan Goll, autor Nowego Orfeusza, rozumiejąc dobrze nową lirykę, winien jest jednak tym autorom wiele. W niektórych jego sztukach można go też porównać z Piotrem Albert-Birot, który dał w tym guście wiele ciekawych rzeczy.

Inny jest Piotr Reverdy, który swojemi „Szczątkami nieba" zasłużył na nagrodę "Nouveau-Monde". Poeta ten realizuje wzruszającą alchemję słów. Czuje się, że szuka on słonecznego złota lub subtelnych eliksirów. Piotr Reverdy jest prawdziwym poetą.

Czy można powiedzieć to samo o Pawle Morand? Pytanie jest postawione. A jednak P. Morand ma wynalazczość, niespodziewane zestawienia słów i obrazów, które u niego starczą za liryzm. Zdobył on sobie wielką publiczność dziełami impresjonistycznemi "Ouvert la nuit" i „Fermé la nuit". Sukces — oto próg, o który się często artysta rozbija. Jeśli ten zginie, opłakiwać będziemy stratę pisarza istotnie uzdolnionego, lepszego dużo od Giraudoux, od którego pochodzi trochę, jak zresztą i Valéry - Larbaud.

Czysta poezja! Oto modne słowo. Nie jest ono nowe, cokolwiek o niem myślą „nadrealiści". Czysta poezja, to według nich to, co powstaje w chwilach natchnienia. To, co my określamy, jako „wyraz stanów promienistych duszy, poezję nadświadomości", i t. d.

W artykule o „Prawach psychologicznych liryki", P. Dermée tak streścił te tendencje: „Żadnych myśli, żadnej anegdoty, żadnego opowiadania, żadnego rozwinięcia. Żadnych obrazów plastycznych. Zostawić czytelnika w jego jaźni głęboko. Żywić go wyobrażeniami, zmienionemi przez uczuciowość i połączonemi logiką sentymentu. Obrazy tylko ponad - realistyczne". Ponad - realizm! Oto słowo, które za Apollinairem powtarzają teraz niektórzy poeci.

Co się tyczy dadaistów (ale czyż dadaiści naprawdę jeszcze istnieją!), przez długi czas żądali oni „czystego idjotyzmu". Przez „czysty idjotyzm" należy rozumieć przeciwstawienie się zdrowemu rozsądkowi, tworzenie poza prawami inteligencji, poza rozumem. Mniej więcej to, co poczciwy Jarry, ojciec *Ubu-Roi* nazywał „parafizyką". Tristan Tzara, który był jednym z pionierów tego ruchu, posiada zresztą bardzo prostą receptę na komponowanie swych poematów: „kreślić jakiekolwiek bądź słowa na skrawkach papieru, wrzucić je do cylindra, zmieszać i wyciągać na ślepo..." Ale, jak to powiedział Jean Cocteau „sam fakt, że jego ręka kieruje przypadkiem, sprawia, że przypadek jest w jego mocy i do niego się upodabnia".

Andrzej Breton, autor *Clair de terre* (Jasność ziemi) jest, oprócz tego, „teoretykiem" dadaizmu. Nawet jego historykiem Uważa się za „wodza" tej szkoły. Stąd konflikt dość żywy z Tzarą, który oświadcza, że jest pierwszym chronologicznie. *Clair de terre* jest dedykowane p. Saint Paul Roux. Widzę w tym fakcie gwarancję moralną i zobowiązanie. Filip Soupault ma może większą łatwość tworzenia — zbyt wielką nawet. To jego całe niebezpieczeństwo. Zbytnio także się rozprasza w licznych gazetach, niby literackich.

Postać Ludwika Aragon jest bardziej zagadkowa, ale także i bardziej interesująca *Anicet ou le panorama*, a ostatnio *Libertinages* ściągnęły na niego uwagę. Jest to psycholog rodzaju "wolnościowego", szukający dróg. Uważam go za jednego z najbardziej obiecujących z pośród najnowszej generacji „powojennej", na tej samej zasadzie, co niespokojnego i patetycznego autora *Mesure de la France,* Drieu la Rochelle i lirycznego sportowca — Henry de Montherlant.

Oprócz Henry de Montherlant, który ma swoje „prawo", swoją „wolność" i swoją pewność płomienną, młodzież literacka przedstawia tylko niepewność i niezdecydowanie. Nie wie sama, czego chce, paląc nazajutrz to, co ubóstwiała poprzedniego dnia.

Czy ten brak równowagi (pogarda prawdy zewnętrznej, zwycięstwo uczuciowości subjektywnej), zwiastuje nowy romantyzm pod inną nazwą? Trudno przewidzieć Tembardziej, że świat, zupełnie jak za czasów *René* i *d'Oberman'a* zajmuje się autopsychologją i wnikaniem w głąb. Wszyscy, zaledwie wyszedłszy z gimnazjum, opowiadają sami sobie, spowiadają się, psychoanalizują się zwłaszcza, nawiedzani przez Freuda.

Zadziwiające powieści Marcelego Proust'a „*A la recherche du temps perdu*" i t. d. *Les Thibant* Rogera Martin du Gard, *Silbermann* Jakóba de Lacretelle, *Aimée* Jakóba Rivière, *Terres Etrangères* Marcelego Arland — nie są niczem innem. I tu, wpływ Gide'a na tych autorów jest wyraźny Wszyscy oni są skrępowani własną niepokojącą osobowością, niesłychanie skomplikowaną, gdzie mieszają się dziwacznie wpływy Dostojewskiego, Oskara Wilde'a, William'a Blake'a, a zwłaszcza Nietzschego.

Żałuję bardzo, że mogłem tylko naszkicować pobieżnie obraz pokolenia powojennego. Aby się streścić, powiem, że w dziedzinie poezji, rozróżniam trzy prądy:

Ruch reakcji nowo klasycznej z Pawłem Valery (ruch ten mógłby mieć tylko znaczenie bardzo względne, zwrócenia steru na prawo przez *Lukrecję* Pousard'a, w czasach romantycznych Ale nie trzeba nic przepowiadać).

Drugi ruch, który mnie specjalnie interesuje, ale którym zajmować się dłużej nie będę, usiłuje wyrazić przez znaki graficzne nowe poczucie kosmogoniczne człowieka i wizję synoptyczną świata, i to nie trzymając się kolejności i jednostronnie na jednym planie — ale na kilku planach. Rodzaj wielkiej orkiestry, rozwijającej aż do paroksyzmu wszystkie możliwości akustyczne, a która tak się ma do poezji tradycyjnej, jak polimelodja do dawnej unisonowej muzyki. Poeta Fernand Divoire, wyrażający się najrozmaiciej, określa to w taki sposób: „czujemy potrzebę wyrażenia, że jesteśmy dopływem, że czujemy naokoło nas tysiące żyć, miljony dusz, miljony ziem, miljony ras codzień nam bliższych przez fale, przez telegrafy".

Człowiek nowy, dzięki odkryciom djabelskim nauki (telewizja, fonokinematografja migawkowa i t. d.), jest obdarzany codzień atrybutami, niegdyś zachowanemi dla bóstwa, to znaczy: poczucie wszechobecności, możliwość znajdowania się wszędzie i t. d. Ale do jakich granic? Oto zagadnienie pasjonujące, nad którem prędzej czy później trzeba nam się będzie zastanowić.

Trzecia tendencja, wyszedłszy z nowinek Marinetti'ego, Apollinaire'a, poprzez Maks'a Jacob, przychodzi do tych, których nazwano "dada". Widzieliśmy już, jak ci ostatni odzwierciedlali znakomicie stan powojenny umysłów, tej epoki rozczarowanej, zdezorganizowanej, która widziała tonięcie „wszystkich starych okrętów" a nawet i wielu nowych, i która, nie mogąc posiadać żywej wiary i pewności, stawia znów wszystko pod znakiem zapytania, szuka albo z ironją, albo z rozpaczą, zależnie od nastroju

„Trzeba wątpić we wszystko" powiedział Péguy. W to, co było prawdą przed trzydziestu laty dla Péguy, dla Maurycego Barrès i dla Romain-Rolland'a. Może tembardziej trzeba to stosować do najnowszych. Zrozumieli to już zresztą Drieu la Rochelle, Henry de Montherlant, Ludwik Aragon i wielu innych.

Zresztą, czyż nie każdy artysta wart tego imienia, każdy filozof, wreszcie każdy człowiek myśli i czynu — przynajmniej raz w życiu musi „zwątpić we wszystko?".

„Zwątpić we wszystko" aby się skierować ku nowym pewnikom.

Co do nas, przekonani jesteśmy, że współczesna literatura będzie się rozwijać na nowym terenie, gdzie się odbędzie pogodzenie rozsądku i nieświadomości. A to wszystko dla tem wyraźniejszego odsłonięcia nowego poczucia liryzmu.

MIKOŁAJ BEAUDUIN.

Paryż, 26 czerwca 1924 r.

Tłumaczyły:
W. Melcer-Rutkowska i M. Stromengerowa.

D A D A I Z M

Wezwał mnie „BLOK" do napisania artykułu o dadaiźmie; na wstępie zastrzec muszę, że w swojej istocie nie jestem dadaistą. Dadaizm bowiem, będąc jedynie pewnym środkiem, narzędziem, nie może stanowić istoty żadnej osoby tak, jak np. światopogląd. Dadaizm zrodził się z pewnego światopoglądu, w każdym razie nie z dadaistycznego, lecz reformatorskiego. Dadaizm = dadá, (proszę przytem baczną uwagę zwracać na akcent) jest najlepszym środkiem, by ośmieszyć ustanowioną, bezmyślną tradycję, dotychczasowy porządek świata (= dáda). Stąd pochodzi bezwzględna opozycja tradycji i tworów na niej opartych, które bronią się przed ośmieszeniem, przeciw dadaizmowi. Dadá jest odbiciem w źwierciadle pierwotnego dáda; dlatego to akcent przesunął się na drugą zgłoskę—zwyczajnie, tak się to dzieje z obrazem w lustrze (prawe=lewe). Dadaizm odzwierciedla zarówno stare, jak nowe, zarówno świeże, jak przestarzałe i przez to wypróbowuje siłę. To, co silne, utrzyma się mimo dadá — słabe tak czy owak musi zginąć. Dadá jest przeto łaskawe, bo w swej skromnej części przyczynia się do tego, by skazany na śmierć szybciej skonał. Lecz dadá nie jest śpiewem pogrzebowym, — jest raczej wesołą, barwną igrą, boską zabawą. W niebie i w dadá wszystko jest równe; taki stan nie zachodzi nigdzie indziej. Stąd płynie także radość widzów i słuchaczy na wieczorach dadá, bo wszyscy zarówno widzą swą głupotę. Dadá jest raczej ewolucją, niż rewolucją. Po tych zastrzeżeniach: ależ naturalnie, ja jestem dadaistą, jako, że znam ten przyrząd dokładnie i trzymam go nieraz przed oczyma ludzkości. I ludzkość wtedy widzi się odbita w zwierciadle! Wtedy zaczyna być źle. Człowiek ma ciało i ducha i jeszcze coś trzeciego, czego istnienia ja zaprzeczyć muszę — co jednak on dość często posiada — coś trzeciego — duszę. W r. 1924, kiedy w Niemczech rozpoczynają budować drapacze chmur, gdy zapomocą radio można słyszeć głosy całego kontynentu, gdy sztuka powraca do normatywności i życia, gdy naodwrót życie wymaga właśnie normatywnej sztuki — w tym czasie dusza jest to choroba — jest to psychoza. O! wtedy zaczyna być źle. Kiedy się zejdą dadá i dusza, — dusza zaraz zwietrzy śmiertelnego wroga i rozpoczyna walkę. Tylko że dusze walczące są same w sobie rzeczą umarłą — walka więc jest bezcelowa. Zżyma się dusza, która dotychczas błąkała się po bezdrożach transcendentalizmu, gdy widzi swe odbicie w dadá — odbicie naturalnie odwrócone. Spotyka się wtedy nagle fałszywe świętoszkostwo i nieszczery patos, ze szczerym sarkazmem. Skutek tego jest taki, jak gdyby szpilką przekłuć silnie napompowany balon: powietrze — chciałem rzec: dusza ulatuje. A teraz: chcecie wiedzieć czy dadaizm jeszcze żyje? Żyje i — jak armja zbawienia — działa najczęściej w ukryciu, a na światło występuje od czasu do czasu w coraz to innej postaci. Myśleć, że dadá wogóle kiedyś umrze, jest niedorzecznością. Dadá zawsze na nowo się ukaże, tak czy inaczej, zawsze, gdy nagromadzi się za wiele głupstwa. Wszak tragedją wszelkiego wzrostu jest, że idzie z nim w parze wzrost nasienia śmierci; i kiedyś wszystko będzie stare z wyjątkiem dadá. U nas w Niemczech dadaizm nie jest obecnie tak potrzebny, jak w r. 1918. Obecnie żyją i tworzą artyści w duchu czasu, w duchu 1924; dadá przygotowało im teren i dziś ich wspomaga. Mam tu na myśli, by wymienić kilka nazwisk, ludzi takich jak: Lissitzky (Hannover, Ambri-Sotto), Burchartz (Bochum), Moholly Gropius i Meier (Weimar), Mies van der Rohe, Richter (Berlin), Schwitters (Hannover) i wielu inn. Istnieje „młody" 1924 — w r. 1918 istniał tylko „stary" 1918. Wtedy to musiało „dadá" ze wszystkimi się użerać, głównie z ekspresjonizmem, który wtedy właśnie przekształcał się w chroniczny katar kiszek. Dziś — dawno już umarł ekspresjonizm, a czasopisma artystyczne wyprawiają mu pogrzeb. Zdarzają się czasem wspaniałe pogrzeby! W r. 1919, gdy Hülsenbech przeszczepiał dadá z Zurichu do Berlina, jakież to wywołało olbrzymie, wpływające na masy, podniecenie. Wymienię tu takie nazwiska jak: Hausmann, Baader, Walter Mehring, Wieland Herzfelde, Jerzy Heartfield, Jerzy Gross. W Kolonji powstało nowe centrum niemieckiego dadaizmu, które nazwało się „gruppe stupide". Byli tam mianowicie: Maks Ernst, Antoni Räderscheid, Henryk Hörle, Baargeld. W Hannowerze, prócz mnie, był jeszcze Krzysztof Spengemann i Jan Arp, jeden z czterech pro-dadaistów, który od czasu do czasu odwiedzał niemieckich towarzyszy i czyni to jeszcze obecnie. Pozatem nie słyszałem nic o zjawiskach dadaistycznych w Niemczech. Po r. 1918, grasował tu zamiast dadaizmu przez lat kilka ogólny, bardzo zaczepliwy ekspresjonizm rewolucyjny, jak długo rewolucja była w modzie. Wobec tego i dadaizm w Berlinie zaczął się zachowywać rewolucyjnie. Ale, podczas gdy ekspresjonizm stroił grymasy rewolucyjne celem przypodobania się, dadaizm wykonywał gesty rewolucyjne, by tem silniej uderzyć. Hülsenbech, jedna z najtęższych głów naszego wieku, zdawał sobie dokładnie sprawę z tego, że w owym czasie nic lepiej nie zdoła poruszyć obrośniętej tłuszczem duszy, niż komunizm. Dlatego wydawano dadá—komunistyczne manifesty. Jako żądanie naczelne wysuwano np., by wszyscy, duchowej twórczości oddani ludzie, żywieni byli na placu Poczdamskim. Może to jest dowodem jak mało musi być takich ludzi? Z dadaistów, najbardziej typowym dadaistą w życiu był Hausmann. Lubiał on postępować z każdym człowiekiem stosownie do jego usposobienia przez odzwierciedlanie właśnie jego najświętszych uczuć. Baader wędrował z miejsca na miejsce ze swym programem i przynosił ludziom w swej własnej osobie prezydenta kuli ziemskiej. Jednym z najzdolniejszych artystów i dadaistów był Baargeld. Przyszedł, jak dziewczę z Południa, zajaśniał, błysnął jak królowa nocy na parę tylko minut. Odkąd Max Ernst wywędrował do Paryża, panuje w Kolonji zupełna martwota. W Berlinie pozostali ze wszystkich dadaistów tylko Hausmann i Baader. Hülsenbech praktykuje jako lekarz, Gross wypracował radykalną formułę polityczną (nigdy nie brał żywszego udziału w dadaiźmie); wszak dla niego dadá było tylko przez niedługi czas politycznym środkiem walki, odwrotnie niż dla Hülsenbecha, dla którego komunizm był dadaistycznym środkiem walki. Waltera Mehringa słusznie dziś uwielbiają jako jednego z najlepszych kuplecistów; tylko o dadaiźmie nie może być już i mowy. A Herzfeld, ongiś John Heartfield, jest dziś burżuazyjnym kierownikiem burżuazyjnego wydawnictwa „Malik" i pogardza dadaizmem 1924. Baader wreszcie ogolił swą wspaniałą brodę, nie wygląda już jak Chrystus, nie wygląda już genjalnie, ale tak trochę — po sasku. Tylko Hausmann i ja uprawiamy jeszcze dadaizm w Niemczech, robimy propagandę, urządzamy wieczory „dadá". Hausmann jest bardzo roztropny, o bardzo bogatej fantazji, bardzo artystyczny. A jednak jest on dadaistą. Hausmann, czy pisze, czy tworzy, czy snuje naukowe kombinacje czy maluje, czy modeluje, wykłada, czy referuje, śpiewa czy tańczy — chce czy nie chce, zawsze i wszędzie jest żywem „epater le bourgeois". Także Jan Arp, który żyje nie w Niemczech, lecz w kramie lodowców, jest istotnym dadaistą i pozostanie nim zawsze, bo niczem innem być nie może. Jego kochana, liryczna serdeczność, jego dobrotliwa twarz z glazurową powłoką, wszystko w nim jest dadá. W 1924 r. urządziliśmy tylko kilka małych salonowych wieczorów dla orjentacji. Publiczność dzisiejsza na ogół przyjęła gesty dadaistycznego współ-śmiechu. Prawie zawsze udawało się nam podczas większych imprez dadaistycznych obudzić w publiczności śpiący dadaizm. W Holandji ruch dadá i podniecenie nim wśród publiczności było największym wstrząsem, jaki przeżyło to małe państwo od wielu lat w swych salach koncertowych i czasopismach. Jest to dowodem, że nasza praca kolonizacyjna jest konieczna. Dadaizmowi na użytek oddałem pismo Merz. Merz winien służyć dadá, abstrakcji i konstrukcji. W ostatnim czasie jednak konstrukcyjne ukształtowanie życia w Niemczech jest tak interesujące, że najbliższy numer 8/9 Merzu, zwany „nasci" pozwoliliśmy sobie wydać bez dadá.

Hannover,
Czerwiec 1924

Kurt Schwitters
(Tłum. J. Saloni).

Z Wystaw Berlińskich

Stagnacja ekonomiczna ostatnich miesięcy odbiła się niekorzystnie i na rynku sztuki. Inicjatywa prywatna zanikła prawie zupełnie Salony tutejsze, którym do niedawna zawdzięczaliśmy wiele silnych emocyj, które na wyścigi współzawodniczyły ze sobą, ubiegając się o zgrupowanie w swych podwojach najbardziej przyciągających nazwisk — opuściły bezradnie ręce. Jeżeli coś się wogóle jeszcze robi, to tylko „ut aliquid fieri videatur" — wiesza się bezplanowo obrazy, które przypadkowo znajdują się pod ręką, byle czemś zapełnić ściany. To też wędrówka po prywatnych salonach sztuki mało jest interesująca.

Z tem większem uznaniem powitać należy energję „grupy listopadowej", która wierna swym zasadom, podobnie jak co roku, urządziła wystawę w pałacu szklanym, przy dworcu lertejskim. Wystawa tym razem szczuplejsza, niż w latach ubiegłych, jednakże bardzo starannie zestawiona, daje w skoncentrowanej formie dokładny i wszechstronny obraz współczesnej działalności artystycznej Nie hołduje ona jednemu tylko kierunkowi, co z uznaniem podnieść należy, imponuje rozumnem urządzeniem i doborowym pokazem.

W czterech obszernych salach, utrzymanych w surowym stylu, mieszczą się eksponaty, formowane zarówno z elementów materjalnych, jak i abstrakcyjnych. Na czoło wysuwa się ciekawa w kolorach kompozycja Kandińskiego, dająca wzajemny stosunek linij i form. Schlemmer reprezentowany jest trzema obrazami, w których uduchawia i ożywia dominujące formy materjalne. Dexel eksperymentuje problemem płaszczyzny i głębi; „zwalczające się" formy Dungerta uwydatniają rytmikę ruchu. Dwa dzieła Feiningera należą do najlepszych, jakie dotąd widziałem. Pokazują one odmaterjalizowane formy architektoniczne, pryzmatycznie rozłożone, a łączące się w całość głęboko uduchowioną.

Inny zgoła kierunek reprezentują artyści monachijscy: Kanoldt, Mense i Schrimpf. Każdy bowiem z wystawiających artystów posiada własną drogę, własne zamierzenia i refleksy, dzięki czemu wystawa nie ma charakteru jednolitego. Odłam ten zbliżony nieco do realizmu, daleki jest przecież od płytkiego naturalizmu, oddaje formy natury przez pryzmat własnego ducha. Zwłaszcza kubistyczne krajobrazy Kanoldta odznaczają się wybitnem indywidualnem odczuciem.

Dalszą grupę stanowią konstruktywiści z Moholym-Nagy i Baumeistrem na czele, którzy kształtują linje i formy geometryczne w organiczną całość optyczną.

Wystawa cała ściśle ze sobą jest powiązana, tak, że trudno byłoby wyjąć jedno ogniwo tego szczelnego łańcucha, bez uszczerbku dla całości. Każde dzieło traktowane jest, jako samodzielny organizm, uformowany według indywidualnych praw twórcy.

Z pokazem obrazów połączona jest wystawa planów architektonicznych, urządzona staraniem „Związku niemieckich architektów". Celowość i prostota form cechują eksponaty. Przedewszystkiem zwracają uwagę projekty Mendelsohna, odznaczające się monumentalnem ukształtowaniem mas i silnem podkreśleniem wartości poziomych; podobnie też Bruno Taut piętrzy i rozdziela rytmicznie masy — Mies van der Rohe, Korn Luckhardt, pokazuje ciekawe plany budynków mieszkalnych, domów towarowych, fabryk i will.

Udatna całość wykazuje jeszcze dobitniej może, aniżeli wystawa obrazów, styl teraźniejszości. Z radością zanotować tu mogę, że znaczna ilość projektów została już wykonana i to dzięki nietylko inicjatywie prywatnej, ale i publicznej, rokując nowym dążeniom jak najlepsze nadzieje na przyszłość w kierunku oczyszczenia architektury od ornamentalnych naleciałości stylów pseudohistorycznych

Poza wystawą „grupy listopadowej", niewiele zresztą godnego widzenia, jeżeli chodzi o sztukę dzisiejszą. Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć o śmiałych i energicznych staraniach Justi'ego, dyrektora rządowej „Galerji narodowej", który postawił sobie szczytne zadanie uzupełniania zbiorów muzealnych aż do dni ostatnich I tak spotykamy się tutaj z twórczością malarzy współczesnych, których dzieła z każdym niemal miesiącem się pomnażają Do ostatnich nabytków należy wspaniała maska Picassa, utrzymana w jasnoniebieskim tonie, pochodząca z wczesnego okresu mistrza, dwa krajobrazy Matissa, kilka fantastycznych akwarel Ensora, a wreszcie, jeżeli chodzi o twórczość rodzimą, dwa wspaniałe w barwach obrazy Kokoschki, tego bezwątpienia najwybitniejszego kolorysty współczesnego, dwa olejne portrety Dixa, subtelne akwarele Klea, eteryczne rysunki Feiningera i dzieła Noldego, Pechsteina, Kirchnera i Rohlfsa.

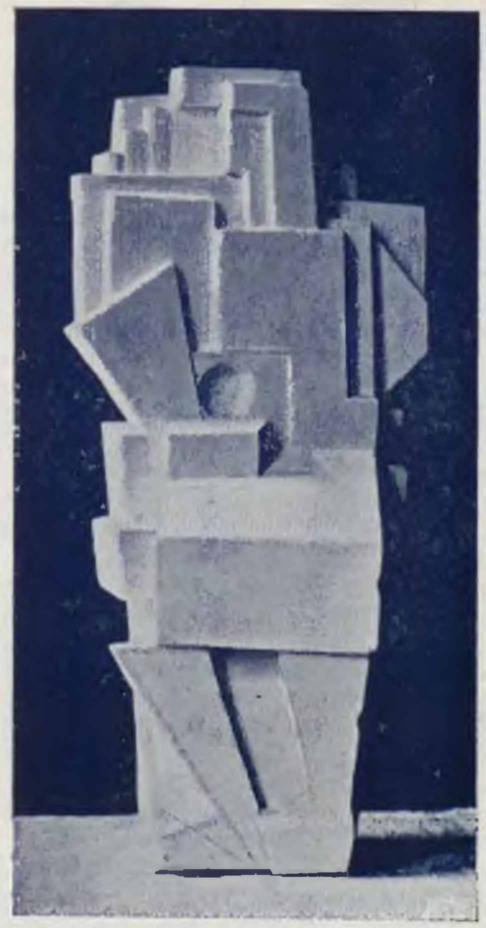
Jeżeli chodzi o inicjatywę prywatną, wymienić należy wystawę „Sturmu". Młody, zasługujący na uwagę artysta węgierski, Aurel Bernath, pokazuje tu zharmonizowane obrazy w czarno niebiesko-srebrnym tonie utrzymane, w których łączy trójkątne łuki, półkoła i trójkąty w organiczną całość.

Galerja Jerzego Grossa urządza wystawę p. t. „Dziesięć lat wojny", na którą składają się przejmujące grozą, hyperrealistyczne rysunki i akwaforty Grossa i Dixa z czasu wielkiej wojny.

Zresztą trudnoby więcej powiedzieć o obecnym martwym sezonie; miejmy jednak nadzieję, że następne miesiące przyniosą ze sobą pewne ożywienie i normalny ruch wystawowy.

WŁADYSŁAW MAHLER.

Berlin w sierpniu 1924 r.



MARTA LIEPIN-SKULME.



ERAST SCHWEIZ.

NOWA SZTUKA NA ŁOTWIE

Historja sztuki łotewskiej datuje się od lat 60. Pierwsze dwa pokolenia zajmowały się przerabianiem współczesnego im pseudoklasycyzmu i akademickiego naturalizmu, nabytego w szkole rosyjsko-niemieckiej. Dopiero w 1910 roku **Waldemar Matwej** (w Rosji wystawiał w Związku Młodzieży pod pseudonimem Markow) z całą świadomością odchodzi od rutyny swych poprzedników i szukając wartości czysto malarskich, podejmuje przedewszystkiem problem faktury (na ten temat napisał około 1910 roku pierwszy traktat p. t. „Zasady twórczości w sztuce klasycznej — a faktura". Pisał również o sztuce murzyńskiej, sztuce ludów Azji północnej i szereg artykułów w wydawnictwach Zw. Młodzieży). W istocie swej był to romantyk - symbolista owiany wpływami prymitywistów sjeneńskich.

Po nim **Groswald i Kazak** uzależniają dalszy rozwój sztuki łotewskiej od Paryża. Pozostając przy widzialności świata zewnętrznego — nadawali mu cechy architektoniczno - rytmiczne. Konsekwentnie prowadzona dalsza praca zmuszała do rozczłonkowywania przedmiotów, czyli deformacji i doprowadziła w ostatecznym wyniku do konstrukcji i abstrakcji. Jest rzeczą zrozumiałą, że dalszemu rozwojowi sztuki łotewskiej przychodziły z pomocą zdobycze współczesnych mistrzów francuskich. Ich koncepcje wpłynęły na twórcze umysły łotewskich artystów, pobudzając do realizowania odkrytych objektywnych praw plastyki.

Z pośród najbardziej czynnych jednostek wymienić należy: malarze: **Aleksandra Belzowa, Otto i Hugo Skulme, Jan Liepin, Mikołaj Strunke, Roman Suta, Ernst Sweiz;** rzeźbiarze: **Karol Zalit, Marta Skulme-Liepin i Emiljusz Melder.**

Praca trwa już od 3 — 4 lat. Aczkolwiek wymienieni artyści nie wysunęli specjalnie nowych tez, okazali jednak w swej pracy dążenie do organizacji, oraz prostotę i jasność w formie i barwie. Operując środkami ściśle plastycznemi dla celów ściśle plastycznych, pomijając drogę taniego estetyzmu, artyści łotewscy rzucają podwaliny dla dalszego rozwoju narodowej sztuki.

Od czasu powstania państwa łotewskiego (rok 1918) odbywa się przeciętnie 10 — 15 wystaw w sezonie.

Układ sił artystycznych (kierunków) przedstawia się w sposób następujący:

Grupa pierwsza: **Akademizm i Impresjonizm.** Główni przedstawiciele: **Purwit i Tilber.**

Grupa druga: **Niezależni** — niedouczeni uczniowie poprzednich.

Grupa trzecia: **SOSARBS** (współpraca) — sezaniści, dereniści o guście i tendencjach narodowych. Najwybitniejsi: **Urbans i Tone.**

Grupa czwarta **Artystów ryskich** (lewica).

Muzea:

Muzeum miejskie m. Rygi z małym działem łotewskim.

Muzeum państwowe łotewskie, gdzie skupiono jedynie artystów łotewskich. W obu muzeach reprezentowani są prawie wszyscy artyści i wszystkie grupy, kierunki.

Ze zbiorów prywatnych najbogatszy jest zbiór p. p. **Trajmans i Swemps**, gdzie skupiono prace nowej sztuki łotewskiej.

Ryga I IX 24 r.

Roman Suta

(Tłum. W. S.)



ALEKSANDRA BELZOWA. (1923)



ROMAN SUTA (1923).



OTTO SKULME (1923).

NO MADE IN SERBIA

ZENITOZOFJA CZYLI ENERGETYKA TWÓRCZEGO ZENITYZMU

Nigdy nie mogą nam towarzyszyć umarli. Jedynie żywa żywotność życia! Towarzyszem naszym jest przyszły **zenitoczłowiek,** centralny transformator naszych żywotnych, rewolucjonizujących iskier, naszej dzikiej, barbarzyńskiej energji.

A życie? Często wydaje mi się to nędzne życie jakąś **fabryką metakosmiczną,** w której niezmordowanie pracują tysiące tysięcy neuronów i miljonowe masy elektronów. Pozatem niezliczona jest ilość tych, co nic nie robią i gnuśnieją.

Zjawisko to nie jest właściwie ani kosmiczne, ani zwierzęce. Zwierzęta nie wiedzą przecież o systemie filozofji spekulatywnej, nieznany jest im również opjumowy buddyzm indyjski. Zjawisko to jest całkiem ludzkie, a zatem całkiem banalne.

Ludziom uprzywilejowanym wolno dla własnej przyjemności kraść dni Panu Bogu — hej!

Znowu strzeliło mi coś do głowy. Umoczyłem stare pióro, by napisać nową bajkę o narodzinach boskiego cielęcia. Narodziny boskiego cielęcia! Boskie cielę!

Wspaniały jest ten fenomenalny tancerz na krwawej linie, w niedawnej przeszłości dla nas wzniesiona szubienica.

Cześć szubienicom! Obaliliśmy je, celując w paszczę śmierci. Ani jednego zęba nie wybiliśmy jej, mimo, że nasze narodziny śmiercionośne były, jak narodziny boskiego cielęcia, albo jak bunt **ruchu zenitystycznego**

(Zenityzm powstał wraz z zapoczątkowaną w dn. 1 lutego 1921 przez Lubomira Micicza nauką międzynarodową „Zenit").

Chwała szubienicom na wysokościach!

Tak, po tem wszystkiem, tańczył wkońcu i zenityzm jak obłąkany widmowy tancerz na bałkańskim płonącym promieniu **„genjalnego pomieszania zmysłów".**

Nasze słowo w nowej sztuce i w nowej menażerji „izmów" było magiczne, było nowe i ostatnie. Poprostu: ostatnie, lecz tym razem w pierwszym rzędzie stanęło — mocne czynem!

Kilka słów w związku z tym ostatnim i przygważdżającym „izmem" nabrzmiałej epoki, bowiem nosi on charakter wybitnie powojenny.

Energetyka tworzenia jest pulsem zenityzmu, który zdecydowanie żąda i szuka syntezy wszystkich fenomenów w najnowszych formach zasadniczych życia i świata.

Nazywamy ten sposób tworzenia **imperatywem energetycznym** obok „kategorycznego imperatywu zenitystycznej szkoły poetyckiej", co pozwoliłem sobie ogłosić wiosną 1922 r. ku przerażeniu wszystkich Serbów i pozostałych wielkich nacyj, pozbawionych ducha zenitystycznego. Z dniem tym datuje się objektywnie **pierwsza rewolucja** w zbiorowej, anemicznej i eklektycznej poezji (tudzież w innych dziedzinach sztuki!) wszystkich Słowian południowych — nieznana z którejkolwiek strony do dzisiaj. Tem lepiej!

Niema napewno żadnego wielkiego artysty, poety lub filozofa, któryby nie miał w sobie krzty zenityzmu albo zenitystycznych skłonności, gdyż zenityzm wyrasta sam z siebie i nie jest żadnym artystycznym wytworem burżuazyjnej reklamy modernistycznej, tem mniej—wytworem jakiejś imperjalistycznej spekulacji kulturalnej.

Oto dziesięć punktów, które nie są bynajmniej nakazami, lecz tylko zasadami powszechnemi:

1. Zenityzm jest przebudzeniem pierwotności i witalistycznego pędu do pracy, wrodzonego wszystkim ludziom.
2. Zenityzm budzi w człowieku wszystko, co jest pokrewne genjuszowi barbarzyństwa.
3. Zenityzm ze względu na swą elementarność i syntetykę kreatywną jest nierozłączny z tymi, którzy tworzą wielkie i nowe, którzy pracują dla nadchodzącej ludzkości.
4. Zenityzm jako rzeczywistość wskazuje, że ludzkie cele ostatecznie są nieosiągalne i jak najbardziej niewdzięczne dla tych, którzy pracują ciężko nad urzeczywistnieniem nowego porządku świata i innych stosunków między ludźmi.
5. Zenityzm jest jako eliksir wiecznej młodości, zarazem jako świadomość wiecznego międzynarodowego dążenia.
6. Zenityzm jest energetycznym imperatywem całkowitej pracy nowej sztuki i musi iść zgodnie drogą tych, których walka prowadzi do wspólnych celów ludzkości.
7. Zenityzm uświadamia sobie jasno kłamstwa „snów" literackich i nieporozumienia „Absolutu" w filozofji.
8. Zenityzm jest siłą nieposkromionej woli i pokarmem twórczych instynktów.
9. Zenityzm jest energją pozytywną w dźwiganiu pism nowego ducha.
10. Zenityzm jest też energją negatywną, gdyż zużywany bywa w nieuniknionej walce z duchem kuglarstwa licznych eunuchów kultury, w nieustannej walce o obalenie ich cuchnącej materji i ograniczoności ich pustych łbów — na poziom grobu.

Oto jest rzeczywistość nasza, nowa i pewna realność — bez domieszki symboliki, bez ozdoby pan-frazesu: **myśl jako maszyna — czyn jako mechanika!**

Poeci usiłowali zawsze kręcić bicze, aby biczować świat. W imię czego? Nawet baty nie zmieniają ludzi. Dopóty nie będzie zadowolenia wśród ludzi, dopóki będą biczujący i biczowani. Poeci, zarzućcie bezowocną działalność: nie powinno być jednych, ni drugich! Wielu z was nie będzie już w najbliższej przyszłości!

Nowy duch winien być przewodcą i akumulatorem wszystkich twórczych sił sztuki i pracy. Siła twórcza, jest obracającem się kołem, wypróżniającem łożysko rzeki. Wola twórcza i wieszczy umysł winny określić formę prądu, tworząc w ten sposób symfonję pracy rytmów.

Nowe słowo jest antenną, a najpierw w sferze irracjonalnej pozostaje poezja. To są zenitystyczne **słowa w przestrzeni.**

Poezja jest pierwszą równią symetrji.
Malarstwo jest drugą równią asymetrji.
Plastyka jest trzecią równią planosymetrji.
Muzyka jest czwartą równią niesymetrji.
Taniec jest piątą równią rytmosymetrji.
Dramat jest szóstą równią polisymetrji.
Film jest siódmą równią kantrasymetrji.

Koniec końców jest to siedem warjacyj symetrji, jakie wogóle możliwe są w naturze. Z jednego kryształu wyprowadzić można conajwyżej 7 symetryj. Osobliwa jest matematyka kryształu: $7 \times 1 = 1$, jedno ciało. To również jest kryształ, różnorakie życie: sztuka!

Zenityzm, jako nowa sztuka, obejmujący wszystkie jej rodzaje, jest jedyną ósmą równią poza symetrją i poza nadsymetrją w przestrzeni: nowe, nadnaturalne ciało, stworzone przez maximum rozporządzalnych sił w człowieku.

Są tylko pewne dzieła syntetyczne nowej sztuki i nowego życia, które poniekąd odpowiadają zenitystycznym zasadom **estetyki relatywnej,** t. j. **anti-estetyki.** Tylko te wartościowe dzieła mogłyby być opatrzone powszechną marką ochronną zenityzmu. Najlepszy znak na najlepszem miejscu, najlepsze słowo dla najlepszego dzieła.

Genjusz odkrywa tylko groby, znajduje tylko mumje, poznaje tylko odwrotną stronę życia.

Genjusz barbarzyństwa całkuje wszystkie siły egzystencjalne w jednym jednolitym pulsie nowego życia.

Genjusz barbarzyństwa tworzy nowe dzieła i budzi w ludziach uczucia kolektywne, które są praelementarne, lecz przez wrogie ludziom kultury i nieludzkie religje były zabójcze.

Życie współczesne dąży do doskonałego kolektywu i do ekonomji wszystkich sił życiowych: organizacja pracy wszechludzkiej i ekonomja uczuć kolektywnych: koncentracja wszystkich sił poszczególnych w wielkim pierścieniu całości.

Dusza jest chlebem powszednim i codziennem jarzmem wszystkich Słowian i wszystkich ludzi Wschodu. Uwolnijmy się od jarzma duszy i powszedniego chleba sentymentów.

Poświęcono i namaszczono duszę naszą nie według chrześcijańskiego obrzędu kościoła ortodoksyjno - serbskiego w nawie kościelnej, lecz według chrześcijańskiego obrzędu w bratobójczych dołach wojennych. „Wojna między wami!"—parafrazowali dzielni polityce sentymentalnego Mesjasza, który ludziom Romy i Jeruzalem szepnął był: „Pokój między wami!" Po słowach tych płonęły katakumby i szczęknął oręż prastarej burżuazji rzymskiej. Za słowa te ukrzyżowali Rzymianie opuszczonego, oplwanego fanatyka.

Najstraszliwsze słowa i parafrazy miotają zawsze między ludy epigon i profanatorzy wielkich i świetlanych duchów.

My zrywamy ze starem, zhańbionem chrześcijaństwem.
My uznajemy nowe i czyste barbarzyństwo.
Stare chrześcijaństwo jest ludzką mordownią.
Nowe barbarzyństwo jest braterstwem ludzi.

Kultura europejska jest okrutna i hanibaliczna. Przeto pracują zenityści nad **bałkanizacją Europy** i w imię nowego barbarzyństwa dążą do rozszerzenia swego nihilizmu kulturalnego na wszystkie kontynenty. W imię nowego człowieka i nowych kontynentów, w imię decydującej walki: **Wschód contra Zachód!**

Nowy Bałkan jest kolebką nowego czystego barbarzyństwa, uznającego nowe braterstwo ludzkości. Pod tym znakiem powstanie nasza nowa kultura i cywilizacja. Wytworzy się dzięki zderzeniu dwóch starych, do ostatniej kropli krwi nieprzejednanych olbrzymów.: Wschodu i Zachodu

Przed wojną szła myśl na zdartych podeszwach i jak kolos na szklanych nogach. Opowiedział nam o tem w sposób epicki rosyjski graf Lew Nikołajewicz Tołstoj, nie przeczuwając wcale wraz z Maksymem Gorkijem, że twórca zenityzmu któregoś dnia będzie musiał napisać **„Epika nie jest energetyką".**

Po wojnach imperjalistycznych tańczy i kręci się myśl w pałających głowach. Poszedł, zamilkł na wieki proletarjacki komuno - ojciec, komuno -syn i komuno - duch nowego świata. Tylko radjotelefony brzęczały równocześnie po wszystkich kontynentach: „Lenin umarł, lecz dzieło jego żyć będzie wiecznie."

We Francji, zdaje się w ciągu całego dnia 21 stycznia 1924 przejął tę wiadomość Romain Rolland i Henri Barbusse (Anatol France zajęty był święceniem swego 80-go roku życia!), w Ameryce — Upton Sinclair, w Indjach Mahatma Gandhi i może jeszcze jakiś nieznany Yoga. W Serbji?...

Wkrótce potem w Anglji przywódca drugiej międzynarodówki sir Mac Donald w imieniu Jego Cesarskiej Mości Króla Jerzego VII utworzył gabinet ministerjalny: prawdopodobnie, dzięki temu przywrócona zostanie sławetna równowaga, która rujnuje nam życie i młodość.

Nowa myśl, wznosi się i wiruje rusałczanym korowodem dokoła własnej osi. **To jest zenitozofja.**

Nowa myśl jest na wierzchołku, w spirali i w pionie.

Zenitozofja jest ostatnim pionem ducha, wiążącym ziemię z pozostałemi planetami. Zenitozofja wiąże trzy główne punkty w przestrzeni: ziemię - słońce człowieka! Ten **trójkąt metakosmiczny** jest jedynym symbolem

zenitystycznym. Pozatem zenityzm nie uznaje żadnych symbolów na żadnym terenie nowych manifestacyj i nowych fenomenów.

Zenityzm, zresztą, jako definitywny „izm“ jest kongenjalny dla tego wszystkiego, czego wszyscy pragniemy i szukamy: scałkowanego i jedynego wyrazu dla syntezy nowego ducha, wszystkich jego wysiłków i dążeń do **zenitu.** W ten sposób bylibyśmy ostatecznie na właściwej drodze!

Zenityzm jest nowym wynalazkiem techniki ducha i rozumu. Zenityzm jest **windoaeroplanem** dla pierwszej, drugiej, trzeciej atmosfery, dla wszystkich atmosfer. Heureka: zenityzm!

Bez zenityzmu życie nasze niewarte byłoby niucha tabaki. Niewarte tego, by je przeżywali nasi poeci. To nowe życie winno być dumne z nas, lecz niestety, nie my z niego. Nasze czasy ubrały się w pancerze betonowe, płyty szklane, żelazne trawersy, w druty elektryczne, radjofale. Czas włożył na się koronę betonowąiszlaną krynolinę. **Żelazorokoko!** Tylko zapomniał ten nowy parwenjusz o elektrycznym mózgu, radjo-sercu, nogach kauczukowych i magnetycznych rękach. Jest to o wiele smutniejsze, aniżeli los sentymentalnego Werthera i upadek jego antypody: nadętego Zarathustry.

Aeroplany odwiedzają chmury, wzlatują ponad cmentarze, groby, miasta, nie osiadają nigdy na tępych krzyżach i ostrych piorunochronach.

Ich piloci nie mają wcale zmysłu dla malarstwa konstruktywnego i ziemskich losów ludzkości. Ani umarłych, ani żywych poetów (po kilku zgonach, które przeżyli!) nie stroi się już w zielone wieńce z polnych kwiatów, tylko się im daje twardy kawał suchego chleba

I dlaczegóż poetów mają błogosławić aeroplany?

Przeto krążą nasze **spirytoplany** pod okrągłemi skrzydłami maszyny i pracy, gdzie też odkrywają nową, współczesną estetykę ducha i mechanikę. Z naszej piersi wznoszą się wzwyż nasze **ideoplany** w nieprzeliczone hangary pracy i miłości, w aerodromy braterstwa wszystkich ludzi i wszystkich kontynentów. Stare pieśni na nową melodję.

Gdzie serce — tam słońce! Gdzie nowy poeta — tam nie powinno być suchego chleba. Tak oto jest w Wielkiej Serbji, albo Jugosławji, albo SHS.— jak wolicie!

Dzięki energetyce zenityzmu wszystkie surowe elementy życiowe przeobrażają się w dzieło.

Nasze życie płonie jak śmierć w przekroju.

Śmierć jest kołem.

Niepodobna, by ludzie byli równocześnie kołem i linją. Uciekajcie z koła na linję, w linję! Tu tylko możliwe jest przeciwieństwo geometrji: linję pionową wetknąć w poziome koło — zenityzm!

Imperatyw energetyczny jest **zenitonowym genjuszem barbarzyństwa** dzikich i obłąkanych myśli szóstego kontynentu: Bałkan!

Kto to jest zeniton?

Zeniton jest to cud pozarozumowy, syntentyczny człowiek nadżycia, syn żałobnicy bałkańskiej, **Fata Morgana.**

Belgrad, 1924. **(—) LIOUBOMIR MITZITCH.**

(Tłum. E. Miller).

SŁOWO O NOWEJ SZTUCE

Warto byłoby, aby Europa zjednoczyła się dla urzeczywistnienia być może, najdziwniejszej z cywilizacyj.

Masy ludzkie na rozkaz inżynierów-kapitalistów zbudowały most w Ruirburgu, most Fortha, wiadukt Langweisera, koło Anozy, fabryki Fiat'a w Lingetto... (patrz pismo „Europa" Nr. 19, artykuł Henryka Van de Velde). Miasta zalane nieustannem światłem pożerają kopalnie węgla kamiennego. Marinetti wypuszcza 50.000 manifestów. Tzara śpiewa, fala muzyki dotąd nieznanej okrywa lasy afrykańskie.

I to jest zaledwie początek epoki turbiny, czasów elektro-chemicznych.

Przeczą sobie wzajemnie Wschód i Zachód Europy.

Wszystko jedno, wojna jest poprostu przypadkiem.

Wieki odrzucają sentymentalizm i rozgrzeszają rzezie.

Moralność współczesna potępia niepotrzebną wojnę.

Pokój może podniecać, jak niebezpieczeństwo.

Wystarczy zrozumieć znaczenie współczesności.

Laboratorja kręcą miastami, jak motorem.

Pielęgnuje się i podziwia maszynę bardziej, niż niegdyś dzieła sztuki.

Fabryka dorównywa Partenonowi.

Warszawa, Paryż, Berlin, Bruksella, Rzym, New-York błyszczą, jak okna.

Gdyż Ziemia płynie we wszechświecie, zniewolona do tego siłą teleskopów, czujnych jak stery.

GEORGES LINZE.

Liege 24 r. *Tłum. Irena Krzywicka.*

Uwagi o Literaturze Węgierskiej

Zdaje się, że literatura węgierska od samych zaczątków znacznie silniej ulega wpływom wybitnych osobistości, aniżeli literatura innych narodów europejskich. Prawie wszystkie jej okresy zaznaczają się przez pewną plastycznie wybitną osobistość; klasycyzm, zarówno jak romantyzm, a nawet ludowo-narodowy kierunek, z połowy ubiegłego wieku, uzyskał światowe znaczenie przez wybitną indywidualność Petöfiego. Od Petöfiego aż do końca w. XIX brak takiej wybitnej osobistości; stan ten da się wytłumaczyć faktem, że literatura węgierska do r. 1900 próbowała rozwoju autonomicznego, niezależnego od kierunków międzynarodowych. Na nieszczęście warunki dla takiego rozwoju układały się niekorzystnie: siły narodowe, po upadku ludowo-narodowego kierunku, nie mogły się zdobyć na stworzenie nowych form i nowych wartości. Długi czas nie zdawano sobie z tego sprawy, że nie wolno bezkarnie usuwać się od zapładniających wpływów zagranicy, nie można wzgardzić dorobkiem międzynarodowych dążeń i wysiłków; nic też dziwnego, że skoro modernizm ze znacznem opóźnieniem dotarł do Węgier w początkach naszego wieku i skoro zaczął zdobywać sobie coraz to większy wpływ, od tej chwili był zwalczany, jako kosmopolityczny w najgorszem tego słowa znaczeniu. Ciągle jeszcze opłakiwano skazany na śmierć nacjonalizm, który tak pod względem politycznym jak i literackim, od lat pięćdziesięciu na nic trwałego absolutnie nie mógł się zdobyć.

Czasopismo modernizmu, które nosiło pełną znaczenia nazwę **„Nyugat“** (Zachód), nie było jednak międzynarodowe, było co najwyżej kosmopolityczne. A największy jego poeta **Andrzej Ady** był również wyrazem czystego madjarstwa, ściślej mówiąc, madjarskiego gustu, jakkolwiek stworzył postępową impresjonistyczno-symboliczną formę a ponadto był pierwszym poetą Węgier, który wogóle sympatyzował z socjalizmem.

Internacjonalna w całem słowa znaczeniu była dopiero grupa młodoradykalnych pisarzy, która tuż przed wojną wystąpiła pod kierownictwem **Ludwika Kássaka** i wypowiedziała wojnę wojnie, nacjonalizmowi i konwencjonalnym formom w sztuce.

Byli to pierwsi artyści na Węgrzech, którzy naprawdę brali pod uwagę nie w sposób epigoniczny spóźnione tendencje, lecz współczesne kierunki, nurtujące w literaturze zagranicy. Nie będąc ani futurystami, ani ekspresjonistami, przeszczepiali oni zdobycze tych kierunków do Węgier, uderzyli we wszystkich dziełach sztuki w nowy ton, wskazali na międzynarodowe zależności, łączności i dążenia. Przedewszystkiem jednak traktowali oni wszystkie sztuki, a więc i literaturę, jako integralną część życia i zakończyli ostatecznie rachunki z tradycjonalnem pojęciem sztuki, jako l'art pour l'art

Kássak, przywódca i najbardziej utalentowany człek wśród nich, rozpoczął swą działalność realistycznemi opowiadaniami, a po krótkiem poszukiwaniu znalazł swoistą formę w poematach o niezwyczajnej sile, w których walczył o uzyskanie wyrazu nowy typ człowieka, człowieka, dla którego twórczość poetycka była naprawdę tworzeniem. Niewymuszona płynność i swoboda jego „wolnych rytmów“, których wewnętrzna treść dostosowywała się ściśle do wymagań zewnętrznej nowej konstrukcji, a których patos redukował się ponownie do prymitywnej prawie pojedyńczości, a ponadto tematowe zbliżenia się do socjalnych problemów i technicznych zagadnień modernistycznego życia, rozszerzyły zakres poezji węgierskiej w tych dwu kierunkach. Podniecony temi pierwszemi zdobyczami do dalszego, bezwzględnego rozwoju, talent Kássaka mógł rozwinąć się na najbardziej postępowy w całej literackiej awangardzie. W pierwszym roku wojny założył on organ nowego ruchu **„Tett“** (Czyn), który jednak z powodu antymilitarystycznej propagandy wkrótce został zawieszony; dziś wychodzi na nowo pod tytułem **„Ma“** (Dzisiaj).

Kássak, jak i jego cała grupa, żyją dziś na emigracji, oddzieleni od węgierskiego narodowego obszaru, bez wpływu na piśmiennictwo ojczyste. Część pierwszych zwolenników Kássaka z biegiem czasu oddzieliła się od niego; powstała z tego grupa, która samą siebie określa jako aktywistyczną a w Wiedniu ukazujące się internacjonalne pismo „Ma“ uważa za swój organ.

Z grupy tej winni być wspomniani lirycy: **Tibor Dery, Robert Reiter, Henryk Glauber, Aladar Tomas i Józef Nádas** — oraz malarze: **Władysław Moholy-Nagy, Aureljusz Bernáth, Jan Mattisz-Teutsch,** ponadto essayści kierunku: **Ernst Kallai i Andrzej Gáspár.**

A. GASPAR

Wiedeń, lipiec 1924. *(Tłum. J. Saloni.)*

LIST Z CZECHOSŁOWACJI

SZTUKA jeszcze u nas żyje — lecz sztuka przyszłości nie chce już być sztuką. Oto w jakiej sytuacji znalazł się nasz modernizm.

E pur si muove!

Znajomość rotacji przyspieszyła tempo bluźnienia. Rozgląd mnożymy przez cztery strony świata. Ilość Muz przekroczyła granice tradycyjności — lecz bliżej ich nie poznano. Prawdy niema — tylko śmiech. Niema poetów modernistów — są tylko lirozofowie, gwarzący w kawiarniach lirycznemi anegdotami, nie mającemi nic wspólnego z literaturą. Bazary wysprzedają ostatnie obrazy. Idjotyzm talentu scenicznego robi z widzów Pantagruelów XX wieku. Życie muzyczne znajdziesz jedynie w barach i u andrusów - włóczęgów ulicznych. Wielkich czasopism niema—istnieją dzienniki stronnictw politycznych. Poeta - socjalista gloryfikuje nędzarzy w celu zyskania motywu literackiego. Partja komunistyczna choruje na brak bolszewizmu — a Proletkult niema natchnienia nowej sztuki.

Sztuka = życie

jedyna prawda, która jest i będzie hasłem i źródłem awangardy.

Sztuka = komedja

DEVETSIL + **HOST**

(:Dziewięciosił:) **(:Gości)**

Dwie samodzielne organizacje, reprezentujące kierunki współczesnej czechosłowackiej sztuki. **DEVETSIL** — centrum w Pradze z filją w Bernie Morawskiem — jest związkiem, mającym na celu zniszczenie sztuki, zdziesiątkowanie Pragi, przedsiębiorstwo awantury, propagandy filmu, cyrku, radjotelegrafji — czystych, niezmąconych form świata.

Członkowie: **Clowni Dziewięciosiłu.**

= KAROL TEIGE =

przywódca — inspirator

Związek wyszedł początkowo z założeń marksizmu, przeszedłszy kulturę proletarjatu — rozszerzył swe poglądy według orjentacji europejskiej. Objawił nowe źródła twórczości. Szukanie nowych dróg nie miało wpływu na zasadniczy materjalistyczny punkt widzenia. Jako pojęcie czystej twórczości, wysunięto **OPTYMIZM** cywilizacyjny. Ogrom zdziwienia i uniesienia nad techniką przyniósł nowy ogień, nową wiarę i stworzył jedyną podstawę konstrukcji dzisiejszej sztuki.

MECHANIZACJA ŻYCIA = tryumf epoki (: K. Teige:).

Maszynerja jest światłodawcą nowego świata. Sztandaryzacja, normalizacja, ekonomja — sygnalizują przyszłą epokę. Najpiękniejsza pieśń aeroplanu, hałas motorów, falista poezja uderzająca dobitniej, niż wiersz Whitmanów, ulica autobusów z kinami, przerastającemi marzenia. — Jakże śmiały ruch! I czego żądacie więcej jeszcze od nowej sztuki? Dokąd dąży? Jedyny jest cel: — Nieistnienie sztuki. Zniszczyć pośrednictwo, dążąc ku życiu. Zaostrzyć sensibilizm człowieka — modernisty.

To jest sztuka = poezja.

Jej cecha: ekonomja, liryzm, egzotyzm. Szaleć = jej temperament.

KONSTRUKCJA = PODSTAWA NOWEGO USTROJU SWIATA.

POEZJA = JEGO KORONA (: K. Teige:).

POETYZM = sztuka teraźniejszości, duchowy klownizm.

KONSTRUKTYWIZM = forma nowego tworzenia.

Więc: obraz nie jest obrazem. Staje się albo afiszem, albo poezją.

Baśń czytamy jako wytwór — obraz modernistyczny — Obraz czytamy jako baśń (:K. Teige:)

Baśń - Obraz = synteza poetyczności i malarstwa oraz poetycznej emocji słowa.

Cel awangardy w Czechosłowacji:

Zjednoczenie poezji z życiem całego świata.

Przedstawiciele: K. Teige, J. Seifert, V. Nezval, K. Schulz, A. Cernik, Vl. Vancura, B. Vaclavek, Sima, Urkvička, Krejcar i t. d.

Czasopisma: **Disk** (:Praha II, Cerna 12, Kc. 6:),
Pasmo (:Brno, Husovonab. 10, Kc. 4 50:).

Almanachy: **Sbornik Devetsilu** (:Praha II, Cerna 12, Kc. 60:).
Zivot (:Praha II, Jungmanowa 39, Sbornik umielecke besedy, Kc. 60:).

Revue Host — moderniści zgrupowani w Związku literackim (:Literarni skupina:), Dziedzice ekspresjonizmu, postępujący w ruchu o nową formę sztuki drogą idealistów i wierzących ewolucjonistów.
Wybitnym członkiem Związku literackiego jest krytyk Fr. Götz, który nadaje kierunek programowi Związku lit. obok członków: Lva Blatnego, Čestm. Ježabka, Jos. Chaloupki, Dalibora Chalupy i t. d.).

W ostatnich dniach nastąpiło zbliżenie grup **„Devetsilu“ i „Liter. skup“** w ten sposób, że **„Host“**, dotąd miesięcznik wyłącznie „Związku lit.“ zostanie czasopismem całej młodej modernistycznej generacji czechosłowackiej.

Czasopismo: „Host“ (:Praha—Babenec, Socharska ul. 334 Kc. 360:).
Almanach: „Sbornik literarni skupiny“ (:Praha — Babenec, Socharska ul. 334, Kc. 50:).

Fr. Halas (:Brnensky Devetsil:).



Klisza „Lotu Polskiego”.

NAJNOWSZA LITERATURA NIEMIECKA

Najnowsza literatura niemiecka rozpoczyna się wraz z upadkiem literatury wogóle i wraz z uporaniem się zupełnem ze słowem „literatura”. Albowiem literatura nie ma nic ze sztuką wspólnego. Literatura jest zapisywaniem mniej lub więcej interesujących wypowiedzeń, wywodów, lub przedstawianiem faktów. Literatura jest to piśmiennictwo. Pismo natomiast jest zjawiskiem optycznem, nie akustycznem. Słowo się słyszy. Z zestawienia t. j. kompozycji słów można ukształtować dzieło sztuki. Materjałem poezji jest przeto słowo a poezja jest sztuką słowną. Nie jest celem poezji wyrażać myśli. Myśl bowiem jest abstrakcyjna, niezmysłowa, sztuka zaś działa na zmysły. Absolutne dzieło mocne nie potrzebuje wcale słów. Komponuje samogłoski i spółgłoski według praw artystycznych, rytmicznych i fonetycznych. Myślowo nie da się ono wtedy ująć a uczuciowo jest ono wieloznaczne, tak wieloznaczne, jak każde zjawisko w naturze. Jego działanie wynika z logiki sztuki przy kształtowaniu organizmu. Pierwsze próby dzieła nowszego dał w Niemczech Rudolf Blümmer. Nie mają one nic wspólnego ani z językiem niemieckim, ani też z żadnym innym. Dzieło słowne używa słów. Słowa prócz swej własności fonetycznej uzyskały jeszcze pewne znaczenie pojęciowe. Dzieło słowne jest przeto zależne od asocjacji słów. Także dzieło słowne musi być utworzone przedewszystkiem według praw rytmicznych i fonetycznych. Do tego jeszcze dołącza się logika sztuki w łączeniu słów asocjujących się. Asocjacje słów muszą być widoczne. Słuchacz niekoniecznie musi słowo rozumieć pojęciowo, musi je jednak *widzieć* zmysłowo. Ujęcie pojęciowe połączeń słownych może być następstwem, nie może jednak być celem słownego dzieła poetyckiego. Sztuka jest równa życiu przez swe organiczne ukształtowanie, nie naśladuje jednak życia. Pierwszym niemieckim artystą, który zrozumiał istotę słownego dzieła sztuki i w myśl tego tworzył, był August Stramm.

HERWARTH WALDEN

Berlin, sierpień 24 r. *Tłum. J. Saloni.*

NOWA SZTUKA W RUMUNJI



MARCEL IANCO.

Au premier ciel gardes en fonte
les peupliers font par cinquante pas
le crepuscule nous sacre saints
nous errons par le feu avec des violons d'hérbes
Vapeurs d'étoiles berce l'alentour
Larme des morts fige du silence
Ou es-tu frère de la terre
fondu dans la pensée comme une ombre
Vieille cloche plonge la questions
L'heure du jugement touche les
souvenirs dans leurs suaire de poussière
Le crèpuscule un masque de plomb
les yeux plaignent le sang
L'araignée de lumiére coud l'éternité
Lá pensée aveugle tate ses signes
La terre sent les eaux et les cercueils.

ION VINEA.



MATTIS TEUTSH.

Artyści rumuńscy przyczynili się bardziej, niż to jest wiadome, do nowych uświadomień w sztuce i poezji europejskiej. Społeczeństwo własne odporne i zacofane zmusiło ich do emigrowania z kraju a działalność, którą (zagranicą) rozwinęli, przysporzyła sławy wyłącznie przybranym ojczyznom.

Nikt nie zaprzeczy, że np. Brancusi odegrał rolę prowodyra i mistrza nowoczesnej rzeźby francuskiej. Ten wielki prymitywista i abstrakcjonista, (którego uczniami są Archipenko i Lipschitz, sławniejsi nawet od mistrza) uchodzi za jednego z najlepszych rzeźbiarzy Francji.

Podobnie Tristan Tzara i Marcel Ianco, (który pozatem dał architektom pierwsze przykłady w 1914 i 1916 r. stosowania kubizmu w sztuce konstruowania) uważani jeden za Francuza, drugi za Szwajcara, stworzyli z Arpem, Huelsenbeckem z Balla, ruch dadaistyczny, ufundowali pismo „Dada" w Zurichu i zapewnili mu współpracownictwo wszystkich młodych działaczy europejskich czasu końca wojny.

Poeta, prozaik i polemista Ion Vinea dał się też wówczas poznać jako reformator rumuński. Obecnie Vinea wraz z Marcelim Ianco stoi na czele ruchu i pisma „Contimporanul", i jest tem dla młodych literatów rumuńskich, czem Ianco dla nowego pokolenia malarzy i rzeźbiarzy naszego kraju — punktem zgody w zażartych często dyskusjach. Ci dwaj kierownicy są przedmiotem szczerej przyjaźni, ale częściej również szczerej nienawiści ze strony bezpłodnych passeistów. Styl współczesny ironiczny i kapryśny reprezentował też u nas poeta o wielkim talencie, Hurmuz, niestety młodo zmarły. Przy „Contimporanul'u" zgrupowały się młode talenty, jak I. Barbu, T. Bobes, F. Corsa, I. Callimacki etc.

Z pośród malarzy wymienimy transylwańczyka Mattisa Teutsh'a, dawnego współpracownika Ma i Maxy, jednego z najgorętszych działaczy wśród modernistów.

Pierwszym wybitnym sukcesem młodych było ostatnio uzyskanie przez modernistycznych malarzy i rzeźbiarzy wstępu do oficjalnego Salonu.

Trzeba nadmienić, że sztuka abstrakcyjna ma u nas wszelkie dane, aby zatryumfować jak najprędzej, gdyż nasza sztuka rodzima, ludowa jest par exellence abstrakcjonistyczna.

Dywany i kilimy rumuńskie o śmiałych połączeniach barw i gorączce linij szalonych, ale wytwornych, dziwaczna i oryginalna ceramika, piosnka ludowa ekspresyjna, wyzwolona z logiki i drukarskich ozdób — uzasadniają i otwierają możliwości przed nowoczesną poezją rumuńską.

Bucarest,
sierpień 1924.

(tłum. Irena Krzywicka.)

OGOLNY ZARYS NOWOCZESNEJ MUZYKI



Obecna epoka w dziedzinie kompozycji przedstawia się jako jedna z najbardziej ciekawych. Zróżniczkowanie środków wyrazu muzycznego, zależnych nie, jak dawniej, od epoki, lecz od „szkoły“ lub nawet od poszczególnej jednostki twórczej, silna reakcja, ze wszystkiemi jej cechami charakterystycznemi, dadatniemi lub ujemnemi, przeciwko koncepcji romantyczno-deskrypcyjnej oraz impresjonistycznej, przeciwko subjektywizmowi ideologji twórczej, walka przeciwko muzyce, jako „środkowi wyrazu“, za pomocą właśnie środka wyrazu, sprowadzenie „duchowości“ twórczości do jej wartości imanentnej, objektywnej, zniesienie duchowego podłoża, jako faktora celowego, zredukowanie go do powodu i wyniku twórczości, silne zaznaczenie pierwiastka formalno-konstrukcyjnego, dążenie do wyłączenia czynników obcych — malarskich, literackich lub filozoficznych etc.

Wielka ilość tych dążeń nie przedstawia się bynajmniej jako „nowość“ bezwzględna: wszelka reakcja pociąga za sobą pewien powrót do przeszłości; to dążenie do objektywizacji sztuki, do wyciągania jej treści wewnętrznej z pierwiastków faktury indywidualistycznej, koncepcja pygmaljonowska arcydzieła, sprowadza się do estetyki bachowskiej; purystyczne ujęcie muzyki, jako sensacji akustycznej, jako „plaisir“ sensualistyczny, emocja duchowa zamiast uczuciowości romantycznej zbliżają nas do koncepcji włoskich i francuskich mistrzów XVIII-ego wieku.

Epoka dzisiejsza jest obecnie w fazie krystalizacji. Ujęcie estetyczne powinno być wyprowadzone z utworu, lecz nie powinno go powodować świadomie, gdyż estetyka wzięta a priori staje się systemem narzuconym duchowo, a ten jest największym wrogiem istotnej twórczości. Dlatego też, zaznaczając pewne pierwiastki estetyczne, które już dziś dadzą się skonstatować, musimy ujmować dzieła nowoczesne, nie jako świadome wytwory tej estetyki, lecz jako jej czynniki, jako manifestacje epoki, niezbędnej w historji rozwoju sztuki muzycznej, z której właśnie te podłoża estetyczne się wyłaniają.

Trudno jest zakreślić w ramy ogólne tendencje estetyczne poszczególnych krajów i jednostek muzycznych i pewien sąd subjektywny, t. j. wytworzony przez poglądy i smak osobisty, nie dadzą się wykluczyć. Pod względem bowiem treści muzycznej, pojęcie „muzyki dzisiejszej“ zawiera: 1) twórczość, produkcję, którą się obecnie konstatuje z punktu widzenia czasowego i 2) zarazem twórczość, która najbardziej odpowiada wymogom teraźniejszości, t. j. wydaje się nam, jako najbardziej odpowiednia do nawiązania łańcucha między przeszłością i przyszłością.

I tu podstawy ogólne dadzą się wyprowadzić z dość wielkiemi zastrzeżeniami, spotykamy bowiem z punktu widzenia faktycznego, kierunki jeszcze romantyczno-impresjonistyczne i reakcyjno-klasyczne. Muzyka rosyjska posiada kierunek romantyczny w dziele Skriabina i jego epigonów (w Rosji dzisiejszej ten kierunek jest najbardziej popularny), reakcyjno klasyczny w twórczości Strawińskiego, którego wpływ jest dziś przeważający we wszystkich krajach, wreszcie pewne dążenie neo-klasyczne w ostatnich dziełach Prokofjewa. We Francji spotykamy wśród młodej szkoły dążenia klasyczne pod wpływem Strawińskiego, impresjonistyczny wpływ Debussy'ego i sensualistyczny Rawela potrochu „zatracają“ się, wreszcie istnieje jeszcze gniazdo „frankistów“ w „Schola Cantorum“ pod przewodnictwem Vincent d'Indy'ego. W Austrji — romantyzm w połączeniu specyficznem z impresjonizmem dał wybitną szkołę Schoenberga, którego wpływ, obok Strawińskiego, jest dziś najpoważniejszy. W Niemczech zaznacza się jeszcze silny ruch neo-romantyczny po Straussie, poprzez Schoenberga, lecz w ostatnich produkcjach znajdujemy też wpływ Strawińskiego i uśmiechy do klasycyzmu. We Włoszech i w Anglji poprzez pewien eklektyzm francusko-rosyjsko-austrjacki wyłania się potrochu dość ciekawa szkoła krajowa. Hiszpanja odradza się w muzyce, opartej na genjuszu ludowym. Węgry w postaci Bartoka posiadają wielkiego twórcę, który wykorzystał w sposób niezwykle indywidualny folklor ludowy. W Polsce neo-romantyk Szymanowski ulega w ostatnich dziełach pewnemu wpływowi rosyjsko-francuskiemu, w zakresie środków wyrazu, co wytwarza pewien dualizm treści i faktury. Natura Szymanowskiego wydaje mi się bliższą romantyzmowi. Moje osobiste pretensje idą w kierunku drugim i widzę w nim prawdziwe podłoża istotnego rozwoju twórczości muzycznej. Oczywiście trudno jest dziś zakreślić te dążenia indywidualistyczne w ramy bezwzględne, lecz pomimo wielkie zróżniczkowanie osobowe jednostek twórczych, dadzą się wyciągnąć w samym procesie twórczości pewne czynniki ogólne i nieświadome, które można uważać za pierwiastki estetyczne epoki i które wymieniłem na początku artykułu. Jak wszelka reakja i ten kierunek pociąga za sobą pewne przesady i nieporozumienia, hasła niezawsze odpowiadają istocie rzeczy realizowanych; „prostota“ często jest reprezentowana przez naiwność, „emocja“ — przez nudę; „czystość“ — przez brak treści; „niewymuszoność“ — przez banalność, lecz wielkie linje radykalno reakcyjne są niezwykle doniosłe i w swym ruchu zacierają potrochu niezbędne zboczenia i przesady.

Obecna epoka, jak już zaznaczyłem, charakteryzuje się niezwykłem zróżniczkowaniem środków wyrazu, lub jak to nazywają w stosunku do starych mistrzów — „stylu“. Dawniej epoka była jedynym sprawdzianem stylu, „języka“ muzycznego — Mozart, Haydn, Beethowen, później Schubert, Weber, później Wagner, Liszt etc., posługiwali się podobnym „językiem“ muzycznym; indywidualizacja w zakresie środków wyrazu nie była bowiem silnie zaznaczona. Wiemy natomiast, iż każdy z tych mistrzów stworzył pewne nowe „akwizycje“, „możliwości“ językowe; ostatnie kwartety Beethowena, dzieła Bacha, modulacje Schuberta, Webera, harmoniczne pomysły Chopina, Wagnera etc., zawierają w sobie „in potentia“ wielką ilość nabytków, których realizacja staje się widoczna dopiero dziś.

Lecz kwestja „oryginalności" języka muzycznego nie dominowała w stopniu tak doniosłym, jak konstatujemy to od początku naszego wieku. Oczywiście, sposób „wyrażania się" nie stał się i dzisiaj kryterjum wartości; jako taki nie potrafi, pomimo całą oryginalność i nowości, stać się sztuką „in re", żywotnem dziełem. „Środek wyrazu", jako taki, jest stroną formalną, czasową wartością, zależną od epoki, jak estetyka twórcza i nie wystarcza bynajmniej dla trwałego ustalenia w przyszłości produkcji danej epoki.

Prawdziwa twórczość nowoczesna nie polega na tem, ażeby być „à la page", stosować pisownię modernistyczną i tworzyć atmosferę, odpowiadającą przelotnej modzie, jak w literaturze nie wystarcza, ażeby stworzyc arcydzieło nowoczesne, traktować o barach, koktail'ach, murzynach, jazz-bandach, maszynach etc. „Nowoczesność istotna wynika z dzieła, lecz go nie powoduje świadomie, i wielkość nowatora polega na odnalezieniu drogi wbrew teraźniejszości, a nie na kroczeniu po niej z powodu tej „teraźniejszości". Dlatego też sprawdzianem wartości, pomimo ogromnej doniosłości środka wyrazu, pozostaje zawsze odpowiedź na pytanie „co", a nie „jak". Genjusz Debussy'ego nie polegał na wynalezieniu kilku akordów, lecz na ich zastosowaniu do treści jego twórczości, na odgadnięciu atmosfery, potrzebnej do przetrawienia wagneryzmu i znalezieniu dla niej odpowiedniego narzecza muzycznego.

Styl, jako cel wyłączny, w twórczości muzycznej staje się wielkiem niebezpieczeństwem, gdy jest stosowany, jako system świadomy; racjonalizm, bowiem jest tak samo wrogiem sztuki, jak brak trzeźwości. Stanem idealnym jest połączenie tych czynników, inspiracja kontrolowana przez ostry zmysł autokrytyczny, przez smak i rozum w jego objektywnem ujęciu. Systematyczność zaś środków wyrazu wytwarza suchość, wyklucza wszelką bezpośrednią szczerość, oddala inspiracje od czystości realizacji, zastępuje jedną rutynę przez drugą, daje wytwory narzuconego akademizmu, ograniczając w stopniu zbyt wielkim swobodę realizacji. Planowości twórczości nie powinno się bowiem utożsamiać z systemem świadomym, gdyż w tym wypadku zatraca się wszelka różnica pomiędzy sztuką i rzemiosłem, a „nauka sztuki" nie powinna z niej czynić rzemiosła. Ujmujemy więc środki wyrazu, jako takie, jako wykorzystanie nabytków własnych o odpowiedniej sytuacji — tylko w tym wypadku wartość ich staje się doniosłą i uzasadnioną; stosowanie pisowni powinno wynikać z „temperamentu" dzieła, lecz nie powinno być konstrukcją ogólną.

W zakresie „środków wyrazu" najłaskawsze dwa kierunki obecnie się stosujące są „atonalizm" i „politonalizm". Zwolennicy pisowni „atonalistycznej" (Schoenberg i szkoła austrjacka) wychodzą z założenia, że pojęcie tonacji nie jest bynajmniej naturalnym fenomenem akustycznym, lecz wytworem sztucznym i konwencjonalnym temperacji, więc wynikiem względnym. Zwolennicy pisowni „politonalistycznej" utrzymują pojęcie tonacji, lecz stosują ją w kierunku poziomym, t. j., wielotonacyjnym, rozszerzając pierwiastek polifoniczny do połączenia kilku tonacyj niezawisłych i swobodnie się rozwijających, a nie w kierunku pionowym, t. j. harmonicznym. Granice bowiem harmoniki są ściśle zakreślane i poza 13-ty akord z ewentualnemi przewrotami i alteracjami nie idą. Jest to więc idea polifoniczna, kontrapunktystyczna, gdzie temat, głos jest zastąpiony przez „melodję".

Obydwa systemy mają oczywiście w wynikach wiele punktów stycznych, gdyż np., zwyczajny akord nonowy mógłby być uważany za połączenie majoru 5-go stopnia i minoru 2-go stopnia (lecz punkt widzenia jest „melodyjny", a nie harmoniczny), (vide Nr. 1), współbrzmienia zaś, wytworzone przez swobodne połączenie melodyj różnych tonacyj z ich odpowiedniemi harmonjami daje wyniki, ktore się niezawsze dadzą umieścić w ramy temperacyjnej harmonji klasycznej, (vide Nr. 2).

Wspólna jest tendencja pozioma, t. zn., wytworzenie współbrzmienia jako wyniku ruchu, lecz pierwiastki atonalistów nie dają się umieścić w ramie określonej tonacji i są ostatecznem ogniwem ewolucji chromatyzmu, poprzez Chopina, Liszta, Wagnera, Strausa do Schoenberga; części zas składowe „politonalistyczne" są zwykle ściśle tonalne i przeważa w nich czynnik djatoniczny. (Tematy Strawińskiego np.). Te dwa kierunki stosowane odpowiednio, są niezwykle ciekawe; pomimo względności definicji, żywotność ich zaznacza się w zniesieniu relatywnego pojęcia dysonansu, we wzbogaceniu języka muzycznego przez stworzenie nowych mozliwości, w wytworzeniu nowej „perspektywy akustycznej", która się zatarła od czasu polifonistów XVIII-go wieku. Kierunki te są też normalnem ogniwem w rozwoju środków wyrazu muzycznego, atonalizm jest logicznem kontynuowaniem i wynikiem harmoniki trystanowskiej, posunięciem chromatyzmu do jego ostatecznych granic; „politonalizm" — dalszem ogniwem polifonji; czyżby klasyczny kanon o kwintę, żart muzyczny Mozarta w Menuecie o 4 tonacjach, świadome połączenie toniki z pedałem dominanty (vide № 3), pedały ruchome, zatrzymanie appegiatury etc. nie mogły być uważane za genezę „politonalizmu"? (vide Nr. 4).

System więc istniał „in potentia" i jest logicznem ogniwem w rozwoju stylu polifonicznego. Konstatujemy też nieświadome, intuicyjne stosowanie politonalności u autorów różnych krajów, którzy nie mieli sposobności wzajemnego poznania utworów obcych (np. pierwsze utwory Bartoka). Osobiście w mym „Albumie Polskim", napisanym w Warszawie w r. 1919 t. j. w okresie, gdy wszelkie prądy nowoczesne były mi absolutnie nieznane nawet ze słyszenia, stosowałem nieświadomie wielokrotnie „politonalizm" w środkach wyrazu muzycznego (vide Nr. 5 i 6).

Sądzić więc należy, iż te środki „wisiały w powietrzu" i były stosowane w różnych krajach niezależnie, jako „force majeure" intuicyjna, jako możliwość niezbędna.

Granice atonalności bynajmniej nie zamykają się w pionowych ramach harmonji, lecz rozwijają się w zakresie linji melodyjnej. Jako wyśmienity przykład niezwykle ciekawej melodyki atonalnej można przytoczyć urywek „Chory księżyc“ z melodramatu muzycznego „Pierrot Lunaire" Schoenberga,

w którym monodyczny ruch fletu towarzyszy głosowi i wytwarza brzmienie przepiękne. Części składowe i wynik nie umieszczają się w granice określonych tonacyj (vide Nr 7)

Melodyka politonalistów jest zwykle mniej wyrafinowana, mniej wyszukana; łącząc kilka „melodyj" o różnych tonacjach, dążą oni do wytworzenia „perspektywy", linjowości akustycznej, dają więc każdemu tematowi rysunek przeważnie djatoniczny z wyraźnem zaznaczeniem przynależności tonacyjnej (vide Nr. 8 i 9).

W dziedzinie rytmiki również środki wyrazu zostały wzbogacone, szczególnie przez pomysły Bartoka a przedewszystkiem Strawińskiego: stosowanie polirytmji t. j połączenia poszczególnych rysunków rytmicznych w sposób połączenia akordów lub tematów melodyki, ogromny rozwój stosowania akcentu na stałej części taktu-synkopy; ciekawe wyniki powtarzania figury rytmicznej miarowej z przesuwaniem akcentu za każdym razem na inną część taktu (vide Nr 10).

W dziedzinie melodyki i rytmiki wielki wpływ wywarła muzyka murzyńska, jazz-band. Jest-to bezprzecznie „najswobodniejsza" orkiestra: spotykamy tu elementy wielotonacyjne, niezależny śpiew sakophonu, niezwykłe pomysły rytmiczne, oryginalne eksploatowanie synkopy, szczególną koncepcję akcentu etc. (vide Nr. Nr. 11, 12, 13).

Wielki wpływ wywiera też udoskonalenie instrumentów mechanicznych, podniecających pierwiastek rytmiczny. Po krótkiem określeniu najbardziej charakterystycznych czynników dzisiejszej twórczości muzycznej, przechodzę obecnie do przedstawienia w zarysie stanu tej sztuki w poszczególnych krajach i jej najbardziej wybitnych przedstawicieli.

Najwybitniejszym przedstawicielem rosyjskiej muzyki nowoczesnej i zarazem najjakrawszym twórcą dzisiejszej doby jest Igor Strawinskij O kompozytorze tym „Blok" umieścił szczegółowy mój artykuł w jednym z poprzednich numerów, więc obecnie nie będę do niego powracał. Na terytorjum rosyjskiem ogromną popularnością cieszy się jeszcze twórczość Skriabina, zmarłego podczas wojny, przedstawiciela wybujałego romantyzmu, mistycznej estetyki muzycznej, ekstatyzmu inspiracji. Twórczość Skriabina wynika ze źródła trystanowskiego, lecz posiada w ostatnich dziełach wielką osobowość. Sergjusz Prokofjew wykazał w pierwszych dziełach ogromny talent, silne napięcie, pewną brutalność barbarzyńską i niezwykłą potęgę wyrazu. „Suita Skifoka", „Są siedmiu" wywierają wrażenie wstrząsające. Prokofjew posiada niesłychane bogactwo melodyki; jego balet „Błazen" jest przepełniony przecudownemi tematami, przejrzystemi, jak melodje Scarlattiego.

Ostatnie utwory Prokofjewa, zawsze pełne muzyki, są mniej interesujące. Mechaniczna rytmika nieco się powtarza i zwrot jego do neo-klasycyzmu zawiera nieco Glazunowa i Saent-Saëns'a, lecz ta niezwykle obdarzona natura, niewątpliwie stworzy jeszcze wiele dzieł o wielkiej wartości.

Muzyka francuska obok rosyjskiej jest obecnie najbardziej interesująca. Redakcja „Bloku" jest w posiadaniu mego artykułu o Ravelu — artykuł ten wkrótce się ukaże — patrz artykuł o Debuss'ym — więc o tych wielkich twórcach tu szczegółowo nie będę mówił. Do tej samej generacji należy Albert Roussel, kompozytor o niezwykle subtelnej inspiracji, zbliżający się w ostatnich utworach („Pour une fête du printemps") do dążeń nowoczesnych; Florent Schmitt, twórca o wielkim rozmachu romantycznym i wybujałym temperamencie; Maurice Délage — autor prześlicznych pieśni, gdzie pomimo wpływ Ravela, przebłyska własna nuta. Na uboczu stoi szkoła Vincent d'Indy'ego — uczniów Francka — de Breville, Laley etc., których przyszłość jest jeszcze dość wątpliwa.

Wielki talent, czysto francuski, wykazuje Roland Manuel, autor prześlicznej opery-buffo „Isabelle et Pantalon", uczeń Ravela. Poprzez wpływy Ravela, Chabrier, Scarlattiego i Strawińskiego, Roland - Manuel wkracza na drogę własną, która wydaje się nam pełną zapowiedzi, po części już spełnionych.

Najbardziej znaną wśród młodych kompozytorów francuskich jest grupa „six", składająca się z Milhaud, Honeggera, Durey'a, Paulene'a, Anzic'a i panny Tailleferre. Kompozytorowie ci nie mają żadnych punktów stycznych estetycznych i zgrupowanie to powinno być uważane jedynie jako współpraca koleżeńska na początku, która pod względem powodzenia i sławy, dała bardzo wielkie wyniki, lecz pod względem muzycznym zaznaczyła ogromne różnice w ilości i jakości poszczególnych talentów, które obecnie kroczą każdy inną drogą. Najbardziej ceniony obecnie jest Artur Honegger, twórca zarazem romantyczny i nowoczesny, symfonista ogromnej wartości, twórca wielkich konstrukcyj architektonicznych. Honegger ulegał wpływowi Wagnera, Straussa, Schoenberga, Ravela i Strawińskiego, lecz ponieważ posiadał własną naturę osobową, te wpływy bynajmniej nie zacieśniły jego indywidualności, lecz dopomogły mu ją odnaleźć.

Honegger jest świetnym przykładem połączenia dwóch kultur — germańskiej i francuskiej (szwajcar z pochodzenia), posiada on głębię niemiecką bez jej ciężkości obok lekkości i gracji francuskiej. Jego najwybitniejsze utwory są: „Horace Victorieux", „Roi David", „Pacyfic" etc

Darius Milhaud jest championem politonalizmu; w utwory, w których pisownia ta nie jest przedsięwzięta z góry, Milhaud wkłada wielką osobowość melodyjną, czasami może zbyt łatwą, silny dar wzruszenia, pewną brutalność niepozbawioną niezaprzeczonej potęgi i wielki zmysł konstrukcyjny. Utwory Milhaud zawsze posiadają pewien „cachet" osobisty, jego „konserwatywna rewolucyjność" ma wiele uroku i należy on niewątpliwie do najbardziej obdarzonych twórców naszej epoki. Milhaud posiada niezwykłą łatwość i często jego utwory mają charakter pracy systematycznej pod względem estetycznym lub środków wyrazu, ale „quand il se met à faire du bon Milhaud" z pióra jego wychodzą utwory o wartości niezaprzeczonej, jak: Etiudy na fortepian i orkiestrę „Protée", „Coephores", „Melodies juires", „Création du Monde", „Sandados di Bragil" etc. Wpływy, którym Milhaud najbardziej ulegał, są: Chabrier, Mahler, Schoenberg, Strawiński i muzyka ludowa murzyńska.

Francis Paulene zdradza dar melodyjny, niepozbawiony uroku; tematyka Paulene'a ma dużo do zawdzięczenia Scarlattiemu i „Pulcinelli" Strawińskiego, nosi charakter „gaminerie des faubourgs"; jest to talent lekki, lecz niezaprzeczony, posiadający zmysł komizmu i wiele werwy, czasami sentymentalnej.

Georges Anric w ostatnim swoim balecie „Les Facheux" zdradza wielki talent, zbliża się nieco do Paulene'a lecz posiada więcej dojrzałości, silne napięcie. Muzyka jego jest stałym ruchem i dowodem korzystnego wpływu Strawińskiego na naturę, posiadającą własną osobowość w zarodku. Anric niewątpliwie zajmie poważne miejsce w muzyce francuskiej.

Lanis Durey jest autorem wartościowego kwartetu smyczkowego i pieśni, gdzie, pomimo wpływ Ravela, zdradza wielki dar emocji i szlachetną uczuciowość. Utwory Germaine Tailleferie zdradzają wiele smaku i uroku kobiecego, należą do ładnej muzyki, lecz dotychczas nie zdradzają zarysowującej się wielkiej oryginalności.

Szkoła austrjacka posiada jednostkę o niezaprzeczonym genjuszu w osobie Arnolda Schoenberga. Twórca pisowni „atonalnej" posiada fizjonomję wyraźnie zakreśloną; twórczość jego, romantycznie - ekspresjonistyczna, posiada pewien charakter „unheimlich", „troublant", semicki tragizm i jakiś pesymistyczny fatalizm, ślady głębokiego cierpienia. Krytycy, którzy uważają utwory Schoenberga za wyniki poszukiwań laboratoryjnych, są dalecy od odczuwania głębi i piękna, które ta muzyka zawiera. Piękno niespokojne, dziwne, może niezawsze sympatyczne — lecz piękno niezaprzeczone. Za pomocą środków niezwykle prostych w „Pierrot Lunoire", gdzie śpiew - recytacja jest traktowana w sposób nowy i niezwykle ciekawy, Schoenberg stwarza atmosferę wstrząsającą; środki wyrazu stają się tu samym wyrazem. Ewolucja Schoenberga prowadzi poprzez Wagnera, Mahlera i Straussa do własnej jego osobowości. Gure-Lieder, sekstet „Verklärte Nacht", przepiękne pieśni „Der hängende Garten", 5 sztuk orkiestrowych, kwartety smyczkowe, sztuki fortepianowe i dotychczas największe jego arcydzieło „Pierrot Lunoire". Muzykę Schoenberga można mniej lub więcej odczuwać, ale każdy muzyk powinien widzieć w niej objawienie niezaprzeczonego genjuszu. Postaram się w jednym z przyszłych artykułów w „Bloku". powrócić do niego bardziej szczegółowo.

Obok Schoenberga należy wymienić Antoniego von Webern, który się do niego zbliża, lecz bez tej nuty tragicznie - pesymistycznej. Jego „Pieces" na kwartet smyczkowy, są utworem pierwszorzędnej wartości. Alban Berg, dał ostatnie utwory również bardzo interesujące.

W Niemczech starsza generacja kontynuuje drogę zakreśloną przez Wagnera, Liszta i Straussa w osobach Pfitznera i Szreckera. Od lat wielką sławą cieszy się młody Eryk Wolfgang Korngold, który w wieku 12 lat zdradzał niezwykły talent, pełen zapowiedzi, lecz który narazie zostaje w fazie zapowiedzi nadal. Talent eklektyczny o barwach Pucciniego, Debussy'ego i Straussa, który dotychczas jeszcze nie znalazł własnej drogi, posiada natomiast duży zmysł sceniczny i dramatyczny, talent kolorystyczny, dar melodyjny niezaprzeczony, lecz zbyt łatwy i wiele „metier".

W kołach nowoczesnych najwięcej się oczekuje od Pawła Hindemita, który po przetrawieniu wpływów Brahmsa i Straussa, zwrócił się w stronę Strawińskiego i oddala się potrochu od tradycyjonalnego kierunku niemieckiego. W ostatnich dziełach Hindemit wykazuje pewną oryginalność, wielki zmysł rytmiczny i melodyjny i obecnie należy do najciekawszych przedstawicieli młodej szkoły niemieckiej, niezbyt bogatej. Wymienić należy także Jarnacha i Krenck'a.

Włochy uległy wpływowi rosyjsko-autrjacko-francuskiemu, lecz obecnie potrochu wyłania się szkoła samoistna; do starszej generacji należy Ildebrando Pizzetti, neo-romantyk, talent melodyjny włoski, czasami nieco patetyczny i sentymentalny, lecz szlachetny. Francesco Malipieto dużo zawdzięcza Rimskiemu i Ravelowi i dąży do stworzenia nowych form konstrukcyjnych, lecz narazie nie zawsze udanych. Wielki talent, lecz nieco eklektyczny, posiada Alfredo Casella; zaznaczamy silne i bezpośrednie wpływy Straussa, Schoenberga, Ravela, Strawińskiego etc., niezawsze dość przetrawione. Natomiast posiada Casella mistrzowskie opanowanie realizacji, tamowane przez zbyt wielką łatwość asymilacji.

Castelnuowo - Tedesko jest autorem przecudownych pieśni „Stelle cadente" i „Zozle" i rozwinie się niewątpliwie w talent silny i oryginalny. Należy wymienić jeszcze Dawico, Tommasini, Cappola etc.

Stan muzyki w Anglji zbliża się nieco do Włoch. Powoli wytwarza się szkoła angielska, której najlepszymi przedstawicielami są Goosens, Bat, Bliss. Wpływy dominujące są: Ravel, Strawiński, a także Brahms, Strauss i Skriabin.

Hiszpanja po przedwcześnie zmarłym ogromnym talencie Albeniza, posiada obecnie wybitnego twórcę w osobie Manuel de Falla, kompozytora „Ericorne", „El amor Brupo", znanych powszechnie pieśni, le „Retable" etc. Muzyka hiszpańska rozwija się na niezwykle bogatym folklorze ludowym. Twórczość Falla jest najpiękniejszym kwiatem w tym cudownym ogrodzie. Obok niego wymienić należy Turina, Salazar, debussystę Mompan etc.

W Węgrzech, pod wpływem muzyki ludowej, rozwinęła się szkoła ciekawa, której wybitnym przedstawicielem jest Bela Bartok, prawdziwa natura nowatorska, twórca, posiadający niezwykły zmysł rytmiczny obok głębokiej emocjonalności, intuicyjny „wynalazca" wielu środków wyrazu. Jego „Bagatelles" z 1904 roku są zapowiedzią nieświadomą całej nowoczesnej pisowni. Obok Bartoka cenny talent posiada też Zoltan Kodaly.

W Polsce wreszcie należy wymienić Karola Szymanowskiego i Ludomira Różyckiego, których chyba są dostatecznie znani czytelnikom „Bloku", ażeby potrzeba było ich przedstawiać.

Wszędzie, jak widzimy, wre owocna praca. Należy nie tracić nadziei, iż publiczność polska wreszcie pozna „dźwiękowo" całą tę gałąź twórczości, która dotychczas zostaje dla niej zamknięta, w epoce, gdy cały świat się temi objawami interesuje. Już czas nareszcie, ażeby nasze polskie życie muzyczne nie polegało na konstatowaniu jakości wykonania patetycznej symfonji Czajkowskiego, lecz na aktywnej pracy twórczej. Poznanie „stanu rzeczy" jest pierwszym krokiem; polski geniusz twórczy musi się wyłonić, lecz atmosfera życia muzycznego powinna się zmienić, ażeby mu drogę ułatwić. Żaden utwór polski, poza dziełami autorów mieszkających poza krajem, nie przekracza granic Polski, bowiem „możliwości" twórcze w kraju są zbyt utrudnione. Stara rutyna panuje wszędzie; prawdopodobnie nie brak talentów, lecz brak im warunków realizacji. Chiński mur otacza kompozytorów polskich, mieszkających w Polsce, brak im więc śmiałości, odwagi własnych pomysłów, przedewszystkiem brak gruntownego poznania stanu rzeczy w Europie. Niestety, stosuje się ten stan rzeczy i do większości krytyków. „Co nieznane — to złe"!... lecz zawsze warto poznać!

Aleksander Tansman.

Alzacja, wrzesień r. 1924.

CLAUDE DEBUSSY

W chwili, gdy rozbujałe fale wagneryzmu, po osiągnięciu punktu kulminacyjnego w „Tristanie i Izodzie", zamknęły własne koło i gdy po wyczerpaniu całej bogatej spuścizny wagnerowskiej, dalsza twórczość oparta na wymęczonym chromotyźmie, zamknęła się w dziele Ryszarda Straussa i na przyszłość skazana była na stagnację, — gdy estetyka romantyczna zaczęła wykazywać luki, cechy przeżycia się i nieodstosowania do wymogów nowej epoki, dała się odczuć potrzeba nowej estetyki twórczej, nowego ujęcia sztuki muzycznej, nowego języka.

Deskrypcyjna i filozoficzna koncepcja muzyczna, reprezentowana przez Liszta i R. Straussa, bez względu na wielką wartość indywidualną twórców, prowadziła muzykę na historyczne bezdroże; konieczne było wyzwolenie na pewien czas produkcji muzycznej z przytłaczającej rutyny. Z jednej strony akademja brahmsowska, z drugiej zaś nieprzetrawiony wpływ Wagnera, który sam wyczerpał dostatecznie własny system, pozostawiając miejsce naśladownictwu już tylko, a nie ewolucji, uniemożliwiały wszelki dostęp świeżego powietrza w dziedzinę twórczości muzycznej. Stało się koniecznem ukazanie się jednostki genialnej, wyzwolonej z przestarzałej estetyki niemieckiej, zdolnej stworzyć nowe podwaliny sztuki muzycznej. Tą jednostką był Claude De-

bussy. Zabawne są dziś pierwsze sądy o doniosłości twórczości Debussy'ego (niestety w Polsce spotykamy je często jeszcze); uważano go za muzyka mieszczerego, za żonglera drobnych efektów, muchę walczącą ze słońcem i tp. sądząc, że moc i potęga wyraża się jedynie w hałasie, nie zrozumiano także, że nieraz pełna gracji i wytwornego wykwintu arabeska inwencyjna lub nieuchwytna nostalgja kilkonutowego tematu Debussy'ego może być szczerszą od tak zwanej melodji rozlewnej. Niema dziedziny lub gałęzi muzycznej, w którejby Debussy nie okazał się nowatorem, genialnym i indywidualnym twórcą treści, języka i formy. Niewyczerpane pomysły harmonijne, orkiestracja pełna nowych barw i oparta na innych podstawach, charakterystyczny rysunek melodyjny, a przedewszystkiem jakaś nowa, nieuchwytna atmosfera, chwiejna pozornie, lecz koronkowa, pełna tajemniczej nostalgji, bez kropli sentymetalizmu, specjalna „magiczność" brzmienia, przenosząca nas w krainy dotąd niezbadane — wszystko to wywołuje wrażenie genialnej improwizacji, nie bez pewnej formy architektonicznej. Jest to siła bez brutalstwa, uczuciowość bez taniej rozlewności, dramatyzm bez patetyzmu, wytworny smak bez „estetyzmu", genialna intuicja, prowadząca naoślep, lecz na właściwą drogę. Osobowość Debussy'ego wyklucza banalną fatalność talentu: zjawienie się jego jest potrzebą niezbędną, lecz niedotykalną w chwili samej.

Debussy tworzy nowy świat emocjonalny w sztuce dźwiękowej. Nie rozumieją go muzycy, zarzucający mu brak „rozmachu i siły wagnerowskiej". Debussy świadomie dążył do ukrycia dyskretnego siły, mocy i to w tym stosunku, co twórca „Tristana" dążył do jej ujawnienia, uzbrajając ją we wszelkie narzędzia wojskowe. Debussy przetwarzając naturę w harmonję, unika momentu objektywnej opisowości; traktuje ją jedynie jako element przetwórczy i stymulujący: twórca ten zlewa się razem z naturą, staje się faunem, najadą, marzeniem księżyca i jego odblaskiem na marmurze kolumn, melancholją, wiatrem, pianą morską, obłokiem, deszczem.. Umie on rozmawiać z wodą, uchwycić słońce i rytm jego promieni; Debussy jest „magiem nuansu" Pozatem nie znosi gadulstwa, retoryki; trudno znaleźć dzieła tak „zgęszczone", pozbawione literatury, oryginalne w zakresie rozwinięcia tematów i nieakademickie. Na tem polega szczerość sztuki prawdziwie sensualistycznej. Wyjątkowe poczucie miary i taktu, w których dyskrecja i smak dominują,—nadmiar siły nadaje tej muzyce coś nieuchwytnie attyckiego.

Literaci i esteci stworzyli dla muzyki Debussy'ego miano muzyki „impresjonistycznej", malującej „dźwiękowo" krajobrazy, muzyczne pendant do Claude Monet'a. Sąd ten jest bardzo powierzchowny i przedewszystkiem „niemuzyczny". Jakkolwiek Debussy jest malarzem krajobrazów, nigdy nie odtwarza objektów in re: nie znajdziemy w jego dziele brzmień imitacyjnych lub ewokacyjnych Haydna lub Bethovena z symfonji pastoralnej, lub brzmień leśnych wagnerowskiego „Zygfryda". Debussy szuka emocji, nie zaś naśladownictwa natury; jest on daleki od realizmu Liszta lub Straussa. Pejzaż pozostawia w nim jedyne echo dźwiękowe, śpiew duszy płomiennej i żywej. Pomimo tytułów dzieł, często ewokacyjnych, nigdy nie znajdziemy elementów opisowych ilustracyjnych w muzyce Debussy'ego. Przetwarza on naturę w brzmiące emocje i dlatego jest raczej symbolistą, niż impresjonistą, gdyż emocja jest dla niego symbolem. Do impresjonistów zbliża się Debussy jedynie może w środkach wyrazu: w pisowni,—podobnie jak malarze impresjoniści tworzą sensację estetyczną przez grę barw, często zatracając linję konstrukcyjną, tak i Debussy tworzy emocje przez grę barw harmonistycznych, zatracając rysunek melodyjny na korzyść czarodziejsko przemieniających się brzmień. Lecz pomimo pewnej analogji w sposobie wyrażania się, niema nic wspólnego w ujęciu estetycznem sztuki: malarz dając krajobraz tworzy naturę optyczną w jej estetycznem ujęciu, Debussy przetwarza ją akustycznie na własny język emocji, pozostawiając poza sobą jej objekt.

Harmonja Debussy'ego jest wytworem, wolą instyktu twórczego, nigdy zaś intelektu; jest ona harmonją w najczystszem i absolutnem tego słowa znaczeniu, nigdy zaś harmonizacją dostosowaną do frazesu melodyjnego. Debussy wyczuwał harmonję, jak niegdyś Chopin, lub dawniej Montewerde. Tworzył on „harmonjami"; temat zjawiał mu się odrazu, przybrany w świetny strój harmoniczny; często kolejność współbrzmień rodziła się bez rysunku inwencyjnego, jako nastrój, emocja dźwiękowa.

Pisownia i instrumentacja fortepianu, która od genialnego wykorzystania jej przez Chopina nie uczyniła żadnego kroku naprzód, została również odnowiona przez Debussy'ego. Pod tym względem „Preludja" lub „Estampes" lub „L'Isle joyeuse" mają doniosłość Etiud lub Preludjów Chopina w chwili ich ukazania się. Fortepian jest dla Debussy'ego instrumentem oryginalnym, samoistnym, a nie naśladującym orkiestrę; to też wykorzystuje go więcej w zakresie różnorodności brzmień, niż wirtuozyjności, jak np. Liszt. Jako przykład przytoczę „La cathedrale englantie", prawdziwy klejnot muzyki fortepianowej, pozbawiowej problematów technicznych a tak bogatej w brzmienia nowe i magiczne. Pisownia Debussy'ego jak i jego estetyka twórcza, jest narzeczem poety-liryka.

Muzyka „Pelléasa i Melisandy" jest rzadkim przykładem równowagi emocyjności i intelektu; tu emocja jest zawsze rozumną, a intelekt zawsze emocyjnym. Scena podziemia np. jest szczytem oryginalności i osobowości: koloryt, uczuciowość, barwność harmonji, tragiczna potęga, wstrzymana przez niezwykle silne poczucie miary i smaku. Muzyka tu nie ilustruje tekstu Meterlinkowskiego, lecz jakby transponuje go. Debussy pogardza efektem na korzyść ogólnej atmosfery. W pewnej mierze Debussy zbliża się do Rimbauda w poezji: Rimbaud wyzwolił poezję od logiki, jak Debussy wyzwolił muzykę od akademizmu w znaczeniu zimnej i logicznej rutyny a priori. Debussy poświęcił wirtuozyjności instrumentacyjnej wartość poetycką.

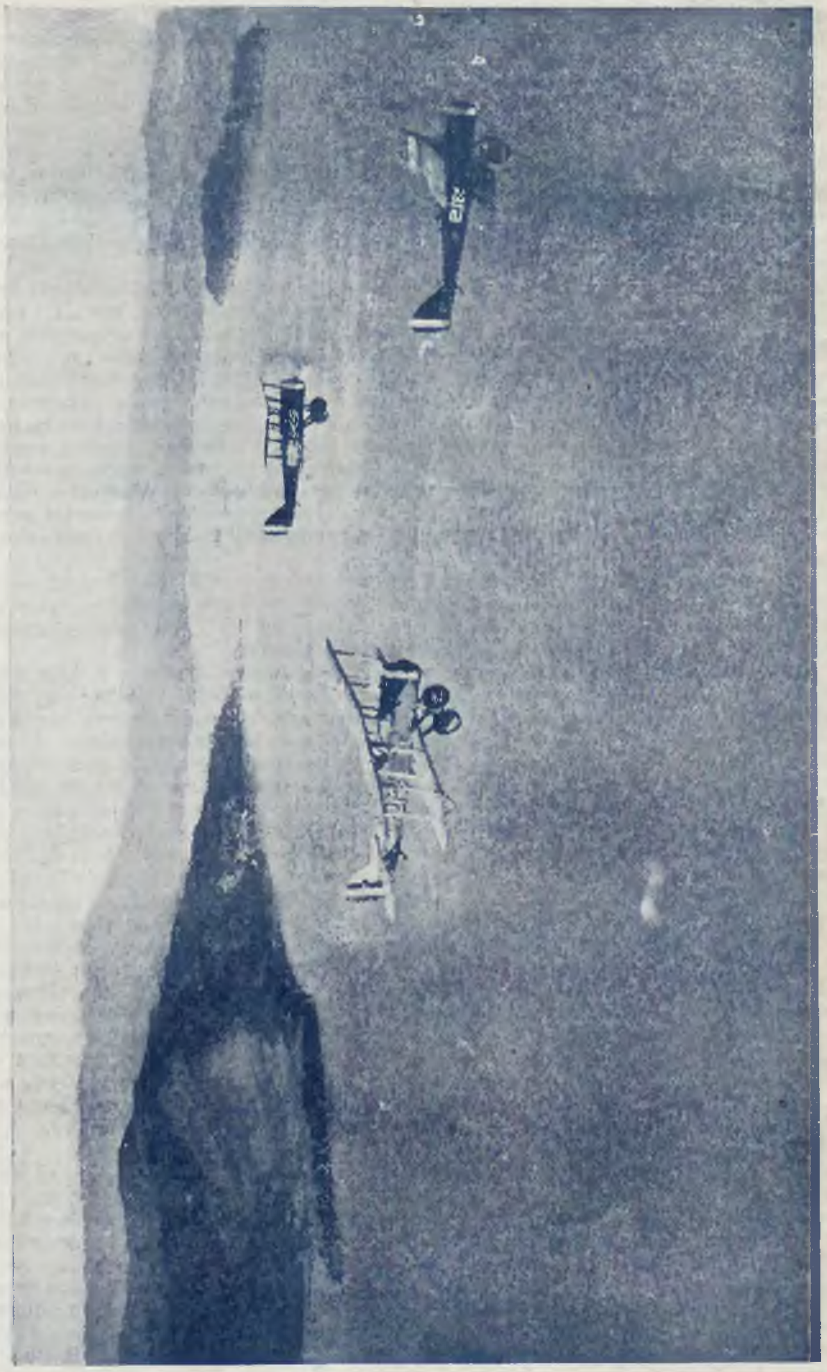
Twórca „Pelléasa" był twórcą świadomym swych zamiarów, lecz pozbawionym „planowości intellektualistycznej". Muzyka Debussy'ego nigdy nie czyni na słuchaczu wrażenia utworu skomponowanego na podstawie zgóry powziętego i opracowanego w szczegółach planu, lecz jest zawsze wynikiem nastroju, genialnej i ubranej w skończoną formę improwizacji sensualistycznej. Debussy odbiegł daleko od paszportowego systemu leitmotywów, od opracowania tematu na dominancie od kody i kadencji, a pomimo to zawsze jesteśmy przed czemś całem, przed utworem, w którym niczego nie brak, ale też niczego nie nadużyto. Pewien liryzm intymny, niezwykle ostre poczucie atmosfery, „ambiance", jakby gotycka chwiejność struktury dźwiękowej zastępują solidną budowę epoki romantycznej: arabeska lub szkic melodyjny zastępują „temat", rafinowana i koronkowa harmonja zastępuje tłuste akordy „doskonałe" swobodna lecz przejrzysta forma zastępuje architekturę tradycyjną. Genialna intuicja wskazała Debusse'emu od czego stronić i do czego dążyć, wskazała mu gdzie przeszłość a gdzie przyszłość, w chwili gdy wszechpotężny Wagner panował niepodzielnie nad produkcją muzyczną, Debussy znalazł w nieocenionym jeszcze należycie Mussorgskim bardziej żywotne źródła dla sztuki przyszłości. On uchwycił „ludzkość" wyrazu twórcy „Borisa Godunowa" i „Pokoju dziecinnego", przetworzył ją przez swą własną jaźń twórczą, przez swój temperament łatyński, francuski. Bezcelowem byłoby wytykanie Debussy'emu wpływu Mussorgskiego; poddawał mu się nie jako epigon-naśladowca, lecz twórca świadomie szukający drogi właściwej. W dwóch zeszytach poetyckich preludjów fortepianowych Debussy'ego nowość środków wyrazu a intensywność emocji walczą o pierwszeństwo. Od czasów Chopina nie było utworów równie indywidualnych ile nowych, których wartość oparta jest jedynie na ekspresji dźwiękowej, nie zaś na przełożeniu assocjacyjnem elementów pozamuzycznych.

Jakże nowym w chwili ukazania się był poemat symfoniczny „Prelude pour l'après-midi d'un faune", w którym brak wszelkiego epizodycznego traktowania poematu Mallarmé'go, lecz oddana jest jedynie w sposób nieuchwytny atmosfera dzieła. Jak pełne emocji i nastroju są trzy nokturny orkiestrowe, jak nabrzmiałe żalem i tragizmem mistycznym pewne momenty „Martyre de Saint Sebastien" (G. d'Anunzio).

Tak jak Wagner, Debussy zamknął koło, które sam zakreślił, lecz jeżeli „debussyzm", jako kierunek samoistny został wyczerpany przez genialność jego twórcy, tem niemniej dzieło Debussy'ego stało się aktem wyzwolenia, aktem niezbędnym i doniosłym. Debussyzm bowiem nie polega na stosowaniu gamy całotonowej (co uczynił zresztą już Dargomyżski), ani na kolejności trytonów z kwintą zwiększoną lub akordów sekundowych, ani na trąbkach z tłumikami — debussyzm dał nowe ujęcie sztuki muzycznej, po zaśniedziałym już chromatyzmie i rozkładającym romantyzmie epigonów Wagnera, otworzył okna i drzwi, dając dostęp świeżym i nowym powiewom.

Rzecz oczywista, że dzisiejsza sztuka tak bogata w jednostki indywidualne nie wyrosłaby, gdyby nie poprzedziła jej rewolucja muzyczna Debussy'ego. Strawiński, Ravel, Schoenberg, Bartok jakkolwiek zasadniczo różni od Debussy'ego zawdzięczają mu wiele (a cała młoda szkoła muzyczna, nawet walcząca dziś i słusznie) przeciwko debussyzmowi jako dyrekcji przyszłości, zawdzięcza możliwość swego istnienia przewrotowi Debussy'ego, którego geniusz był dwustronny: burzący i twórczy. Trudno tworzyć podwaliny nowej sztuki bez zburzenia anachronistycznych pozostałości poprzedniej, lecz nie warto burzyć bez możliwości dania czegoś wzamian. Muzyka przed Debussym była gałęzią ogólnej ewolucji, niezbędną lecz nie wieczną w sensie potencjonalnym, t. zn. dalszego kierunku twórczości. Następuje bowiem chwila, gdy w danym kierunku nawet **genialnym,** dalej iść nie można — tę chwilę wyczuł Debussy i wskazał nową drogę, również czasową, gdyż stała ewolucja jest niezbędną, lecz potrzebną tylko w danej chwili. Dziś debussyzm nie jest kierunkiem panującym, gdyż jak Wagner, Debussy wyczerpał swoje własne wynalazki, aczkolwiek otworzył wiele nowych widnokręgów. Jednak dzieło Debussy'ego należeć będzie zawsze do ogólnoludzkiego skarbu artystycznego jako klejnot symbolizujący świeżość, grację, melancholję, emocyjność czystą i wykwintną szczerość, a zarazem jako słup graniczny dwóch epok, potężne ogniwo wciąż rozrastającego się łańcucha ewolucji muzycznej. Wśród kompozytorów żyjących miejsce jego może zająć narazie jedynie Strawiński.

Paryż 1924. **ALEKSANDER TANSMAN.**



ANTHOLOGIE

du Groupe Moderne d'Art de Liége

Rédaction: GEORGES LINZE, Rue Xhovémont 104, Liége.

G

Berlin — Friedenau

Eschenstr. 7

Directeur:

HANS RICHTER.

dessins et articles.

Unsere Freunde werden gebeten uns Clichés, Photographien,
Zeichnungen und Artikel schicken zu wollen.

MECANO

Haag-Klimopstraat 18, Holland

Directeurs: I. K. Bonset

et T. v. Doesburg.

contimporanul

29, Str. Trinitati Bucarest

Directeurs:

IANCO et VINEA

PASMO

Brno-Julianov
Husovo abrezi 10

MAVO

Tokio (Japan) Kamiochiai 186

Directeur: T. Murayama

ABONUJCIE BLOK

O propagandzie sztuki polskiej zagranicą.

Oficjalna propaganda sztuki polskiej zagranicą nie rozumie, że organizowanie wystaw polskich bez udziału sztuki modernistycznej daje niepełny wyraz ruchu artystycznego w Polsce i ośmiesza go.

Na jaką sztukę jest zapotrzebowanie zagranicą wskazuje to, że Blok otrzymał szereg zaproszeń na udział w wystawach międzynarodowych i na urządzenie specjalnych blokowych.

Najbliższe wystawy Bloku:

Na zaproszenie artystów ryskich, Blok urządza w listopadzie r. b. wystawę swoją w Rydze. Na zaproszenie galerji „Maldoror" w grudniu r. b. w Brukseli. Na zaproszenie grupy „Contimporanul" Blok bierze udział w międzynarodowej wystawie w październiku r. b. w Bukereszcie.

„Polska sztuka zdobnicza" ma zapewnione takie same tryumfy na wystawie paryskiej w r. 1925, jak polska atletyka na Olimpjadzie w 1924 r. w tym samym Paryżu. Byleby tylko makaty buczackie nie przytłumiły odgłosu tych tryumfów.

„Antologja nowej poezji rosyjskiej"

POD REDAKCJĄ ANATOLA STERNA

ukaże się w grudniu r. b. nakładem Sp. Wyd. „Książk[a" ...] Zadaniem antologji, która ukaże się w objętości 10 [a]kuszy [i do której przekładów z 30 poetów nowej Ro[sji] dokonał szereg wybitnych poetów polskich (Braun, Br[...] Broniewski, Jasieński, Wandurski i inni)], — jest sy[n]tetyczne ukazanie całokształtu nowej twórczości rosyjskiej, ze szczególnem uwzględnieniem literatury po[re]wolucyjnej (1917 — 1924 r.). Układ graficzny wyda[w]nictwa opracowany przez M. Szczukę. Dzieło to zape[łni] w naszej literaturze tłumaczonej lukę, którą dotkliw[ie] odczuwała zarówno polska publiczność czytająca, j[ak] i fachowi pracownicy literatury.

Redaktorzy: M. SZCZUKA & T. ŻARNOWEROWNA. Wydawnictwo grupy „BLOK".

Warunki prenumeraty -BLOKU- kwartalnie **5** zl., rocznie **20** zł.

SKŁAD GŁÓWNY „OGNIWO" — SIENKIEWICZA № 6.

Składał i łamał Z. Ziółkowski. Drukował A. Gorączko.

Tłocznia Tow. Straży Kresowej, Sp. z o. o., Jasna 8.